



Estágio no Centro de Estudos Interculturais

Hermano Henrique Marques Esteves de Moura

Relatório de Estágio

Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**



Estágio no Centro de Estudos Interculturais

Hermano Henrique Marques Esteves de Moura

**Relatório de Estágio apresentado ao
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto para a
obtenção do grau de Mestre em Tradução e Interpretação Especializadas,
sob orientação da Mestre/Especialista Laura Tallone**

Porto – 2015

**INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO
INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO**

Resumo:

Este relatório descreve um estágio curricular em tradução realizado no Centro de Estudos Interculturais. O relatório estrutura-se à volta da descrição das tarefas atribuídas durante este estágio e das estratégias teóricas e práticas usadas para as executar.

Palavras chave: Centro de Estudos Interculturais; estágio; tradução; revisão

Abstract:

This report describes a traineeship in translation conducted at the Center for Intercultural Studies. The report is structured around the description of the tasks assigned during this traineeship and of the theoretical and practical strategies used to carry them out.

Key words: Center for Intercultural Studies; traineeship; translation; revision

Nota

Todos os anexos e apêndices relativos a este relatório encontram-se em formato digital no CD disponibilizado.

Lista de Abreviaturas

CACF: Crime de Abuso de Confiança Fiscal em Sede de IVA

CCED: Cultura e Comunicação na Educação Online

CEI: Centro de Estudos Interculturais

ECCEd: Educação, Ciência e Cultura na Era Digital

FCPC: Formação Continuada de Professores no Ciberespaço

IMEI: Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais

IMIS: Interculturalism, Multiculturalism and Intercultural Studies

LPC: Linguistic Politeness in Communication

PPL: As Palavras, a Página e o Livro

RSPD: Reflexões Sobre a Prática Docente no Programa Um Computador Por Aluno

TC: Texto de chegada

TP: Texto de partida

TR: Texto revisto

WPB: The Words, the Page and the Book

Índice geral

Introdução	1
Capítulo I – Apresentação do local de estágio:	
O Centro de Estudos Interculturais	4
1.1 Características do CEI	5
1.2 Objetivos do CEI	5
Capítulo II – Cronologia das tarefas	7
Capítulo III – A tradução nas ciências sociais e humanas	11
3.1. Terminologia	12
3.2. Gramática e estilo	14
3.3. A especificidade dos textos nas ciências sociais e humanas	14
3.4. Algumas considerações sobre o conceito de equivalência	15
Capítulo IV – Pré-tradução e análise de “As Palavras, a Página e o Livro”	19
4.1. <i>Brief</i> da tradução	20
4.2. Planificação da tarefa	20
4.3. Ferramentas utilizadas	21
4.4. A tradução para a segunda língua	21
4.5. Análise do texto a traduzir	23
4.5.1. Nível “macro”	23
4.5.2. Nível “micro”	23
Capítulo V – A tradução de “As Palavras, a Página e o Livro”	25
5.1. Vocabulário	26
5.2. A interação com a língua inglesa	29
5.3. Jogos de palavras	31
5.4. Metáforas e uso poético da linguagem	32

5.5. Passagens ambíguas ou obscuras	34
Capítulo VI – Considerações gerais sobre a revisão de textos.....	35
6.1. O conceito de revisão.....	36
6.2. Parâmetros de revisão	36
6.3. O processo de revisão.....	38
Capítulo VII – Tarefas de pós-tradução.....	40
7.1 Problemas de transferência de significado	41
7.2 Problemas de linguagem e de estilo	43
Conclusão	49
Referências Bibliográficas	51
Anexos.....	An 1
Anexo 1.....	An 2
Anexo 2.....	An 7
Anexo 3.....	An 12
Anexo 4.....	An 35
Anexo 5.....	An 40
Anexo 6.....	An 50
Anexo 7.....	An 67
Anexo 8.....	An 87
Anexo 9.....	An 113
Anexo 10.....	An 281
Anexo 11.....	An 284
Anexo 12.....	An 287
Apêndices	Ap 1
Apêndice 1.....	Ap 2
Apêndice 2.....	Ap 7

Apêndice 3.....	Ap 30
Apêndice 4.....	Ap 47
Apêndice 5.....	Ap 67
Apêndice 6.....	Ap 216
Apêndice 7.....	Ap 364

Introdução

O presente trabalho constitui o relatório sobre o estágio curricular que tive oportunidade de fazer no âmbito do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas. O estágio, tendo a duração de seis meses e a carga horária de vinte e cinco horas semanais, realizou-se de dez de novembro de 2014 a trinta de maio de 2015 no Centro de Estudos Interculturais do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto. As funções desempenhadas envolveram tarefas relacionadas com o funcionamento normal do Centro e incidiram sobretudo na tradução, revisão e tratamento de textos. O estágio foi orientado pela Doutora Clara Sarmiento, que atribuiu todos os encargos à minha responsabilidade e através da qual se deu também o contacto inicial com o Centro.

Os motivos que me levaram a optar por este estágio prenderam-se com o interesse em adquirir mais experiência como tradutor e em aprofundar na prática a aprendizagem desenvolvida ao longo do mestrado, fatores que considero fundamentais tanto em termos formativos como em termos da mais-valia que constituem no mercado de trabalho.

A natureza do trabalho desenvolvido no CEI implicou o foco na área das ciências sociais e humanidades, campo que se revelou não só interessante e instrutivo em termos dos problemas que frequentemente coloca, como assume uma importância fulcral do ponto de vista da significância destes domínios nas sociedades atuais.

Este relatório tem por objetivo ser uma exposição do trabalho desenvolvido no decorrer do estágio e da importância formativa que este teve, assim como uma reflexão sobre este mesmo trabalho e sobre alguns dos problemas e questões que envolvem o papel do tradutor. O estágio, posicionando-se como um espaço intermédio entre a formação académica e o ambiente laboral, proporcionou a oportunidade para uma apreciação mais contemplativa e reflexiva sobre as situações encontradas que a que se torna muitas vezes possível. Este relatório buscou aproveitar as vantagens destas circunstâncias, procurando expor em vários pontos uma perspetiva mais teórica ou abstrata, a par da análise de situações concretas.

A estrutura adotada para o relatório principia por uma descrição do local de estágio e das funções desempenhadas. Será apresentada no primeiro capítulo uma perspetiva geral sobre as características do CEI e o trabalho que este desenvolve. Será também abordado o conceito de “interculturalismo”, que dá o nome ao Centro e que informa o seu trabalho e define as suas áreas de interesse. No segundo capítulo, é feita uma descrição sucinta e esquematizada das principais tarefas executadas durante o estágio e da sua cronologia.

No terceiro capítulo é considerada a questão da tradução no campo das ciências sociais e humanas, sendo dada atenção particular a algumas das dificuldades de tradução que se evidenciam nessas áreas. É também abordado, neste âmbito, o conceito de “equivalência” em tradução.

O capítulo seguinte foca diretamente o texto “As Palavras, a Página e o Livro” num contexto de pré- tradução. São aqui examinados os pressupostos e decisões anteriores à tradução propriamente dita, relacionados com a planificação da tarefa e recursos disponíveis. São feitas, neste sentido,

algumas observações sobre a tradução para a segunda língua e sobre o uso de ferramentas eletrônicas de apoio à tradução, assim como uma análise preliminar do texto.

O Capítulo V consiste na análise da tradução de “As Palavras, a Página e o Livro”. Para esta análise, foram examinados vários aspetos e dificuldades relacionados com a tradução do texto, com amplo recurso a exemplos ilustrativos. São focados diferentes tipos de problemas específicos e as soluções para eles propostas.

Os capítulos sexto e sétimo são dedicados às tarefas de pós-tradução e tratamento de textos. O sexto capítulo expõe alguns dos conceitos relativos à revisão textual a um nível mais geral, definindo o seu âmbito e os seus parâmetros, passando-se no capítulo seguinte à abordagem em concreto da execução das tarefas, que envolveram vários textos e tipos de textos diferentes, conforme será descrito. O capítulo foi subdividido entre problemas de transferência de significado e problemas de linguagem e estilo. A análise das tarefas é, uma vez mais, feita com recurso a exemplos ilustrativos do tipo de trabalho realizado e problemas encontrados, assim como à descrição das estratégias usadas para os resolver.

Capítulo I – Apresentação do local de estágio:

O Centro de Estudos Interculturais

1.1 Características do CEI

O Centro de Estudos Interculturais do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto é uma instituição de investigação académica na área das ciências humanas e sociais. Os seus principais interesses prendem-se com as teorias e práticas interculturais, as representações culturais e as estratégias de comunicação. O CEI foi formado em 2007 e a sua equipa é constituída por professores e estudantes do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto e de outras instituições tanto nacionais como estrangeiras, sendo que colabora com diversos outros centros de investigação. A estrutura do CEI consiste numa coordenadora, a Doutora Clara Sarmiento, minha orientadora durante o estágio, num Conselho Científico e numa equipa extensa de investigadores.

Uma parte importante do trabalho desenvolvido pelo CEI prende-se com a organização de eventos académicos e científicos e com iniciativas editoriais. O Anexo 12 mostra a calendarização do VIII Ciclo de Conferências do Centro. Podem também ser referidas como representativas do trabalho do CEI, a título de exemplo, as publicações *Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption* (2014), *Entre Centros e Margens: Textos e práticas das novas interculturais* (2013) e *Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theater of Shadows* (2008)¹.

1.2 – Objetivos do CEI

Tornam-se pertinentes algumas palavras sobre os objetivos e focos de interesse do CEI.

O termo “intercultural” que dá o nome ao Centro assume um significado central, tal como definido por Saéz (2002, pp.107-108):

critical participation in communication, being aware that the assumption of culture as a watertight compartment related to nation-states or certain social groups is a fallacy whereas diversity is the feature which characterises reality. Therefore, intercultural competence represents the development of our cognitive environment motivated by the appreciation of diversity and the recognition of critical awareness and analysis as means of knowledge and communication in a complex society.

Segundo Abdallah-Pretceille, o interculturalismo distingue-se do multiculturalismo ou pluralismo cultural na medida em que estes últimos

apontam quer para uma constatação de tipo descritivo, quer para uma concepção das relações sociais e culturais fundada sobre uma justaposição de culturas, com todos os impasses daí decorrentes como, por exemplo, uma estratificação ou até mesmo uma hierarquia de grupos (cit. por Ferreira, 2003, p.110)

Ou seja, o multiculturalismo enquanto noção de coexistência ou convivência entre culturas diferentes pode tornar-se um conceito inadequado e pode, inclusivamente, tender a apresentar uma

¹ Informações sobre estas publicações e sobre o CEI em geral estão disponíveis em <http://www.iscap.ipp.pt/cei/> (cons. pela última vez a 04/10/2015).

descrição demasiadamente compartimentada, categorizada ou estática das culturas. Deduz-se que o interculturalismo põe um relevo maior na forma real como as culturas interagem, evoluem e se mudam entre si. Chama a atenção para as deficiências da simplificação excessiva. Isto é, salienta que uma cultura nunca é uma realidade singular, hermética e imóvel e que há perigos em esquecermo-nos desse facto:

O termo intercultural [...] expressa a função de inter-relação entre modos de sentir e de compreender a realidade. A sua preocupação não são os conteúdos propriamente ditos, dos quais se serve e sobre os quais opera, mas os processos. (Ferreira, 2003, p.110)

Torna-se simples entender a relação direta entre a tradução e o conceito de interculturalidade. Uma tradução pretende ser um ponto de contacto entre diferentes línguas e culturas. Foi de facto possível observar que o CEI concede uma grande importância aos estudos de tradução. Da mesma forma que a cultura é um processo, também, poder-se-ia argumentar, o produto de uma tradução o é, se entendido no seu contexto, na medida em que a forma como é percebido e o seu percurso se inserem inevitavelmente num meio em constante mudança. Há, assim, algo de quase irónico ou auto-referencial em traduzir textos relacionados com a interculturalidade.

Os objetivos centrais do CEI envolvem portanto o estabelecimento da importância de uma perspectiva inclusiva, interdisciplinar e de valorização da compreensão entre culturas. A tradução e a exploração de outras culturas assumem, em consequência, um papel fulcral neste contexto.

Capítulo II – Cronologia das tarefas

Durante o período de estágio, as principais tarefas a meu encargo, para além das responsabilidades concernentes ao funcionamento do Centro, como a participação na preparação dos eventos académicos e científicos, envolveram a tradução, revisão e formatação de textos. Todas as tarefas foram atribuídas diretamente pela Doutora Clara Sarmento, coordenadora do CEI e minha orientadora de estágio.

A seguinte tabela mostra uma descrição sucinta de cada tarefa, assim como a sua cronologia e os anexos e apêndices correspondentes:

Tarefa	Data de atribuição	Data de entrega ²	Anexo(s)/Apêndice(s) ³
Atualização, revisão e tradução das partes ainda não traduzidas da versão em espanhol do folheto do CEI usando a versão em inglês como referência.	10/11/2014	14/11/2014	Texto de partida: Anexo 1; Versão em inglês: Anexo 2; Texto de chegada: Apêndice 1.
Revisão e formatação dos artigos académicos “Reflexões Sobre a Prática Docente no Programa Um Computador Por Aluno – PROUCA”, “Cultura e Comunicação na Educação Online” e “Formação Continuada de Professores no Ciberespaço: Uma perspectiva intercultural”, com o objetivo de preparar o <i>e-book</i> do CEI “Educação, Ciência e	10/11/2014	08/01/2015	Reflexões Sobre a Prática Docente no Programa Um Computador Por Aluno – PROUCA: Anexo 3; Cultura e Comunicação na Educação Online: Anexo 4; Formação Continuada de Professores no Ciberespaço: Uma perspectiva intercultural: Anexo 5; Texto de chegada: Apêndice 2.

² As datas de entrega das tarefas atenderam ao prazo estipulado para cada uma.

³ O produto final de cada tarefa foi aqui denominado “texto de chegada”.

Cultura na Era Digital”.			
Revisão do texto “Linguistic Politeness in Communication”.	10/11/2014;	05/12/2014.	Texto de partida: Anexo 6; Texto de chegada: Apêndice 3.
Revisão da tradução “Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Definição de questões, reposicionando estratégias” a partir do texto de origem “Interculturalism, Multiculturalism and Intercultural Studies: Questioning definitions, repositioning strategies”.	10/11/2014	05/12/2014	Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Definição de questões, reposicionando estratégias: Anexo 7; Interculturalism, Multiculturalism and Intercultural Studies: Questioning definitions, repositioning strategies Anexo 8; Texto de chegada: Apêndice 4.
Tradução do português para o inglês do texto “As Palavras, a Página e o Livro”.	10/12/2014	30/05/2015	Texto de partida: Anexo 9; Primeira versão da tradução (não revista): Apêndice 5; Texto de chegada: Apêndice 6.
Revisão da tradução “The abuse of tax trust in relation to VAT” a partir do texto de origem “O crime de abuso de	25/04/2015	30/04/2015	Texto de partida: Anexo 10; O crime de abuso de confiança fiscal em sede de IVA: Anexo 11; Texto de chegada:

confiança fiscal em sede de IVA”			Apêndice 7
----------------------------------	--	--	------------

Capítulo III – A tradução nas ciências sociais e humanas

Antes de abordar diretamente a execução das tarefas atribuídas durante o estágio, torna-se relevante tecer algumas considerações gerais sobre a tradução de textos nas ciências sociais e humanas. Este tipo de textos possui as suas características próprias, que põem em destaque dificuldades específicas de tradução. Estar atento a estas características e dificuldades e ter algumas noções sobre potenciais formas de as resolver são ferramentas importantes para o tradutor ter à sua disposição.

Estas considerações terão como alvo as propriedades típicas dos textos destas áreas, o papel que a terminologia e particularidades lexicais desempenham, a dicotomia entre tradução técnica e literária e as questões que esta coloca neste contexto, as questões de gramática e estilo, e uma perspectiva sobre as dificuldades tradutivas que se salientam nas ciências sociais e nas humanidades. Abordar-se-á também a problemática mas pertinente noção de “equivalente” em tradução. Esta última questão atende a todas as referências feitas explícita ou implicitamente neste relatório à ideia de equivalência, às suas consequências ou às implicações que lhe estão associadas e torna-se significativa sobretudo à luz da ideia de que as concepções do tradutor e os pressupostos frequentemente subentendidos com que este encara a sua tarefa são fatores significativos e que têm uma influência tangível no resultado final, pelo que é importante que ele se consciencialize deles.

3.1 Terminologia

A terminologia, definida como o conjunto de itens lexicais pertencentes a áreas de uso especializado em uma ou mais línguas (Sager, 1990, p.19), reveste-se, nas ciências sociais e humanas, de características que podem ser postas em evidência pela sua comparação com as de textos das ciências naturais. É possível identificar sobretudo duas áreas de potencial dificuldade que ocorrem mais tipicamente nas primeiras: uma delas é o carácter localizado da linguagem e a outra é a instabilidade dos termos.

Aquilo a que se pode chamar a localidade da linguagem é a característica decorrente da própria natureza das ciências sociais e humanas de esta linguagem ser com frequência muito específica a um contexto ou local. Heim e Tymowski (2006) dão o exemplo da palavra chinesa usualmente traduzida como “costumes”, cuja conotação legal na língua de partida não existe no inglês. A área do direito põe esta faceta em destaque: inevitavelmente, uma vez que as leis e o direito diferem nos vários países, a tradução de um termo jurídico ou de um decreto pode apresentar problemas complexos. De Groot (citado por Galdia, 2003) afirma que os principais problemas em tradução jurídica dizem respeito ao campo da lei comparativa e assentam nas diferenças estruturais entre sistemas legais, e não nas diferenças linguísticas. O autor refere o caso de países com diferentes línguas mas um único sistema legal, como a Finlândia, para ilustrar a maneira como o problema se esbate. Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, Stolze (2013, p.3) faz notar que

At first sight, the human values seem to be the same for all peoples in the world [...]. However, the respective ideas are not identical everywhere, and their legal treatment is different, according to the cultural and political background

Torna-se necessário o cuidado com aquilo que Heim e Tymowski denominam *conceptual false friends*, entendidos como conceitos aparentemente idênticos mas com diferenças importantes, muitas vezes a nível conotativo. Por exemplo, uma tradução literal da palavra “estado” pode induzir em erro um leitor que não assuma uma concepção ocidental do estado. Altay (2002) refere a paráfrase, a tradução palavra-por-palavra e a substituição pelo equivalente funcional mais próximo como as principais estratégias para lidar com estas dificuldades. Estas questões foram particularmente pertinentes para a revisão da tradução do texto “Abuso de confiança fiscal em sede de IVA”.

O que foi acima designado por instabilidade da terminologia nas ciências sociais e humanas advém também das características do seu funcionamento. Os conceitos nestas áreas, e a terminologia que lhes está associada, diferenciam-se relativamente às ciências naturais (ver Heim & Tymowski, 2006): enquanto estas últimas se debruçam sobre objetos físicos e aspiram à universalidade e a uma ligação mais concreta com a realidade externa, os conceitos das ciências sociais e das humanidades são mais específicos ao seu contexto e têm uma natureza mais abstrata ou interpretativa. São pouco estáveis ou fixos (Price, 2008) e estão muito mais associados ao pensamento e ideias do seu autor. A tradução na área da filosofia é extremamente ilustrativa a este respeito. Na sua crítica de uma tradução de *Le Deuxième sexe*, e a respeito da tradução inadequada do termo em francês *existe pour soi* como *true nature in itself*, Nancy Bauer (2011) comenta:

Anyone with a little French and a passing familiarity with twentieth-century continental philosophy (not to mention the master-slave dialectic) will recognize *existe pour soi* as a philosophical technical term. To "exist for self" is, roughly speaking, to be the kind of being whose choices play a central role in shaping his or her life. This kind of being is to be contrasted with being-in-itself, which a bearer has by nature or circumstance

Mais à frente, Bauer nota que uma tradução do termo *réalité humaine* para o inglês como *human reality* acarreta problemas, uma vez que o termo é usado por Beauvoir no sentido Heideggeriano: *réalité humaine* é uma tradução convencional de *Dasein* para o francês, mas o termo não é habitualmente traduzido para o inglês. Talvez se possa, curiosamente, argumentar a favor de uma tradução de *réalité humaine* para o inglês, neste caso, como *Dasein*.

Um exemplo ilustrativo deste tipo de problema ocorre na tradução do texto “As palavras, a página e o livro” com a expressão “cena da escrita”, conforme será descrito mais à frente.

3.2 Gramática e estilo

As questões da gramática e do estilo podem também tornar-se complexas. Se, por um lado, a função dos textos das ciências sociais e humanas é sobretudo informativa, isso não significa que o estilo, o tom ou o fraseado sejam irrelevantes. Não só os autores têm amiúde um estilo pessoal próprio (Heim & Tymowski, 2006) como as ciências sociais e humanas contém, como outras áreas, fraseologias que facilitam a comunicação e espelham convenções (ver, por exemplo, Randall, 2014).

A propósito de um outro ponto, Jonathan Ree comenta em *Being foreign is different* (1996): “[O]bscurity can be precisely what makes a work a classic. Ingarden realized he must strive to ‘preserve the obscurity of the original’”. A obscuridade da linguagem pode ser, portanto, igualmente traduzível e tornar-se um aspeto a ser comunicado na tradução. Também Heim e Tymowski avisam contra a simplificação ou “esclarecimento” do texto de partida. Esta posição parece poder ser contrastada em alguma medida com a ideia de que uma tradução deve ser fluida e fácil de ler acima de tudo, assim como às considerações práticas que se põem em particular na tradução para uma segunda língua, e que favorecem a simplificação e a evitação de terreno “inseguro”.

É interessante notar que a língua inglesa favorece a concisão e a clareza (ver, por exemplo, Strunk & White, 2000) e que estas são consideradas praticamente sinónimos de um estilo perfeito nos países de língua inglesa. Isto pode não se aplicar a outras línguas e a outras culturas. Assim, na tradução de textos para o inglês, algum grau de clarificação, condensação ou simplificação poderá ser considerado também uma estratégia de adaptação do texto à cultura-alvo. Bennett (2007) argumenta também que os próprios textos-fonte em português se ajustam cada vez mais às convenções da língua inglesa, por forma a aumentar as hipóteses de serem aceites pela comunidade científica e académica internacional.

3.3 A especificidade dos textos nas ciências sociais e humanas

A divisão clássica entre tradução técnica e literária explicita a forma como a tradução deve ser adequada ao género de texto e circunstâncias em que ocorre, assim como os problemas derivados das múltiplas formas e usos da linguagem. Ortega y Gasset, no entanto, nega que a separação das águas seja realmente radical:

No niego que la dificultad es menor, pero sí que no exista. La rama de la matemática que más en boga ha estado durante el último cuarto de siglo ha sido la Teoría de los Conjuntos. Pues bien: su creador, Cantor, la bautizó con un término que no hay modo de traducir en nuestras lenguas. Lo que hemos tenido que llamar «conjunto» lo llamaba él Menge, vocablo cuya significación no se cubre con la de conjunto. No exageremos, pues, la traductibilidad de las ciencias matemáticas y físicas. (2013, p.8)

Isto é, um texto real normalmente não pode ser visto como puramente científico ou literário. Na maioria dos casos, existem tanto aspetos estéticos como aspetos de conteúdo. Talvez a bifurcação entre texto técnico e literário deva assim ser encarada, geralmente, sob a perspetiva de tipos ideais

de texto, no sentido weberiano (Giddens, 2000) de tipos conceptuais puros, e da maior aproximação ou distanciamento do texto real relativamente a esse conceito. Na aplicação desta ideia aos textos oriundos das ciências sociais e humanas, constatamos que eles apresentam características próprias e que não podem ser inteiramente englobados nestas categorias. Isto é tanto mais importante quanto a tendência tradicional em tradução tem sido para os encarar como textos literários (Heim & Tymowski, 2006; Price, 2008).

Contudo, foi possível ver como as ciências sociais e humanas se servem igualmente do uso de terminologia (por vezes permeada de dificuldades como a sua instabilidade, utilização idiossincrática por parte do autor, alta dependência do contexto, evolução histórica ou carga complexa de significado), tanto em matéria de léxico específico da área como de termos tomados por empréstimo de outras áreas, frequentemente das ciências naturais, usados para construir analogias ou de forma metafórica (ver, por exemplo, Sokal & Bricmont, 1998, para uma crítica desta prática), assim como de fraseologias próprias. O seu propósito essencial não é, normalmente, estético, que é o critério usual para definir tradução não-literária (ver, por exemplo, Landers, 2001, p.7). Estes fatores distinguem a tradução nas ciências sociais e humanas da tradução literária.

3.4 Algumas considerações sobre o conceito de equivalência

A equivalência é um conceito controverso e que se situa no âmago da filosofia da linguagem e dos estudos de tradução (Baker, 2004). Por esse motivo, importa salientar que as considerações aqui tecidas não pretendem constituir um estudo aprofundado ou tomada de posição relativamente a essas questões mas unicamente expor algumas ideias de relevância prática para o tradutor e explicitar alguns dos pressupostos e concepções envolvidos na sua tarefa.

Vários autores chamaram a atenção para a inadequação de uma noção demasiado restrita de equivalência, uma vez que as diferenças entre duas línguas e entre as culturas a que essas línguas pertencem não podem ser resumidas a relações de pura correspondência, como uma mera transcodificação. “Equivalência” ganha, assim, um sentido diverso da pura igualdade.

Autores clássicos nos estudos de tradução abordaram esta questão de formas diversas. Ian Catford (1965, p.27) define equivalência de uma forma prática, como aquilo que uma pessoa competente nas duas línguas consideraria equivalente numa dada ocasião. A inclusão destas últimas palavras, “numa dada ocasião”, mostra que Catford tem o cuidado de se afastar de uma noção absoluta e fixa de equivalência. Roman Jakobson sustenta que a equivalência em tradução é uma “equivalência na diferença” (Jakobson, 2000, p.114). O autor usa uma definição abrangente de equivalência que permite ao tradutor usar diferentes estratégias para transmitir uma mesma mensagem caso não seja possível encontrar sinónimos mais literais. Esta ideia de equivalência assenta numa conceção semiótica da tradução como um processo de descodificação e recodificação. Jakobson leva esta conceção à sua consequência lógica, defendendo que a palavra tradução não deve ser aplicada exclusivamente à tradução interlinguística, mas também a processos de recodificação de uma

mensagem dentro de uma mesma língua ou entre diferentes sistemas de signos. Este ponto de vista parece em alguma medida semelhante ao de Vinay e Darbelnet (2000), que distinguem entre equivalência direta e oblíqua, correspondentes a uma tradução mais literal ou mais livre, e analisam os vários processos e técnicas à disposição do tradutor para comunicar a mensagem do texto de partida. O tipo de equivalência ou técnica usada deve atender à situação e contexto.

Este tipo de dicotomia foi adotado também por Eugene Nida (2000), cujas noções de equivalência formal e dinâmica se referem, respectivamente, a uma tradução mais “direta” ou com um nível de correspondência entre palavras mais explícito, e a uma tradução que procura mais ativamente domesticar e adaptar a mensagem do texto ao leitor. Nida chama desta forma a atenção para o papel do receptor da tradução. É assim que a noção do “efeito” no leitor é introduzida: para Nida, uma tradução dinâmica causa o mesmo efeito no leitor-alvo da tradução que o texto de partida causa no seu leitor-alvo. O significado de uma mensagem pode ser de vários tipos: significado linguístico, referencial ou emotivo. O autor afasta-se de uma noção rígida e imutável do significado de uma mensagem em direção a uma concepção mais funcional, dependente do contexto. Uma tradução demasiado literal pode, inclusivamente, distorcer o texto de partida, uma vez que se preocupa mais com a literalidade das palavras que com compreender o seu verdadeiro significado no seu contexto. Nida dá também uma grande importância à “naturalidade”: a tradução deve ser o equivalente natural mais próximo na língua de chegada (Nida, 2006). A falta de naturalidade na linguagem é portanto considerada um obstáculo à recriação do efeito no leitor. As noções de tradução semântica e comunicativa de Peter Newmark (2001) enquadram-se também numa perspectiva que inclui a ideia de efeito, a primeira focada no conteúdo semântico da mensagem e a segunda na resposta do leitor. Newmark defende que quando existe um conflito entre a tradução semântica e a tradução comunicativa, a segunda deve ser preferida.

Procurando afastar a discussão sobre equivalência do nível da frase e colocá-la ao nível do texto, Katharina Reiss (2000) listou três tipos principais de texto no que toca à sua função: informativo (em que a transmissão do conteúdo é central), expressivo (com preocupações estéticas ou expressivas) e operativo (destinado a suscitar uma resposta no leitor). O tipo de tradução escolhido depende do tipo de texto. No entanto, a ideia de que a função do texto de partida poderá não ser a mesma da do texto de chegada levou Hans Vermeer (2000) a introduzir a ideia do “escopo” da tradução, isto é, o propósito ou função do texto de chegada. Este ponto de vista assenta numa definição de tradução como uma tarefa específica que procura atingir um dado fim, em vez de uma definição abstrata e geral. O tipo de tradução depende da razão por que a tradução é feita. O conceito de equivalente é aqui de certa forma superado em importância pelo de adequação. Uma tradução é adequada ou não em relação ao fim que se propõe cumprir. Toury (1995) distingue entre adequação (relativa à concordância com a língua e cultura de partida) e aceitabilidade (concordância com a língua e cultura de chegada). Toury define equivalência de modo muito abrangente, como praticamente qualquer relação possível entre dois textos, retirando grande parte da importância ao conceito.

A impossibilidade de definir equivalência num sentido absoluto, por um lado, e a inutilidade prática de uma definição demasiado abrangente, por outro, levou Mary Snell-Hornby (1988) a rejeitar o conceito, defendendo que este é sustentado por uma ilusão de simetria entre linguagens que distorce os problemas mais importantes nos estudos de tradução. Ideias semelhantes levaram outros autores, como Van den Broeck (1981), a rejeitar radicalmente o termo.

Mona Baker, no entanto, defende a sua utilidade prática, assim como a sua inevitabilidade:

Even the idea of producing a target text that addresses a specific reader – rather than one that is faithful to the original – still implies transferring some part of the source text that is considered to be of value in the particular exchange situation. The concept of equivalence is thus likely to be with us for a long time to come. (Baker, 2004, p.71)

Baker argumenta ainda que a ideia de equivalência é basilar na definição de conceitos como fidelidade ao original, invariante, *shift* e unidade de tradução. Em *In Other Words: A coursebook on translation* (1992), a autora discute vários níveis de equivalência, embora sustente que se trata de um conceito relativo e influenciado por diferentes fatores linguísticos, culturais, pragmáticos e contextuais.

É possível tirar algumas conclusões essenciais do que foi exposto: a equivalência não pode ser encarada como uma relação unívoca ou absoluta de correspondência entre textos mas deve tomar em consideração fatores como o contexto cultural de um texto e as diferenças entre os códigos linguísticos. Uma vez que uma igualdade perfeita em todos os aspetos é impossível, diferentes características de um texto poderão ter que ser tomadas em conta e ter um maior ou menor peso consoante a situação. É possível ver assim como as características próprias dos textos das ciências sociais e humanas e a forma como estes são encarados ganha relevância. O tradutor tem ao seu dispor um conjunto diverso de formas de tentar transmitir o que interpreta como sendo o significado de um texto. Uma dada tradução não pode ser, portanto, encarada como a tradução “correta” ou “definitiva” de uma dada mensagem mas apenas como uma das formas possíveis, e mais ou menos adequada, de passar essa mensagem.

Xiabin (2005) concorda com Baker em relação à inevitabilidade da ideia de equivalência, defendendo que o conceito é incontornável uma vez que a sua utilização na prática pelos tradutores no seu trabalho impede que se torne um conceito vazio ou obsoleto. O autor lista seis constatações associadas à noção de equivalência, que se afiguram uma síntese geral e uma conclusão adequada: 1) que, ainda que o texto de partida possa não ser o único fator a ter em conta, traduzir não é o mesmo que escrever um texto a partir do nada; 2) que procurar equivalência entre textos pertencentes a línguas diferentes acarreta mais obstáculos que uma interpretação monolíngue; 3) que uma relação de “igualdade” para com o texto de partida não é possível ou sequer desejável; 4) que o tipo de texto é um dos fatores importantes a ter em conta para decidir que tipo de tradução e de equivalência são necessárias, assim como o propósito da tradução ou as exigências e expectativas dos leitores e clientes; 5) que a equivalência não é um termo estático e absoluto; 6) e,

por fim, que o conceito de equivalência não pode ser completamente rejeitado porque representa a realidade da forma como os tradutores pensam e trabalham.

Capitulo IV – Pré-Tradução e análise de “As Palavras, a Página e o Livro”

A tradução do texto “As Palavras, a Página e o Livro” para o inglês foi a tarefa de tradução mais extensa do estágio e, como tal, implicou um trabalho importante de avaliação prévia do texto. Kashirina (2005, p.280) salienta a importância da análise preliminar do texto a traduzir. Esta secção do relatório é dedicada, portanto, aos aspetos de pré-tradução e às características gerais de “As Palavras, a Página e o Livro”. Estão englobadas aqui as instruções transmitidas no momento em que a tarefa foi atribuída, aspetos relacionados com a planificação do trabalho, decisões sobre as ferramentas a usar e algumas apreciações pertinentes à tradução para uma segunda língua ou retroversão, assim como uma análise geral do texto a traduzir. Para esta análise, foi usada a distinção entre o nível “macro” e o nível “micro”⁴.

4.1. Brief da tradução

A tarefa de tradução do texto “As palavras, a página e o livro” foi apresentada no dia 10 de Dezembro. O *brief* não incluiu indicações específicas quanto à forma como o texto deveria ser traduzido, pelo que todos os aspetos foram deixados ao critério do tradutor. Ficou instruído que todas as citações de alguma fonte traduzidas pela autora no texto de partida, tornando necessário o acesso às fontes originais, poderiam ser deixadas conforme encontradas ou destacadas (o que foi feito usando a cor amarela para realce). O prazo para entrega não foi especificado, e foi indicado que a qualidade do trabalho deveria suplantar o aspeto da celeridade na entrega. A Doutora Clara Sarmiento, autora do texto e minha orientadora de estágio, mostrou-se disponível para esclarecer quaisquer dificuldades ou dúvidas que surgissem no decorrer da tarefa.

4.2 Planificação da tarefa

Devido à conjugação da extensão do texto com o uso pouco frequente de terminologia técnica, não se justificaria minar previamente o texto para extrair termos, pelo que a decisão tomada foi a de resolver os problemas conforme estes fossem aparecendo no decorrer da tradução. O texto é compreensível pelo público em geral, pelo que não foi necessário um trabalho prévio de familiarização com a temática. Seria indispensável efetuar uma revisão posterior no sentido de tentar garantir a qualidade da tradução.

Devido à pouca urgência e flexibilidade de prazo para a entrega da tarefa, não foram estipuladas datas a cumprir. O horário para a tradução foram as cinco horas diárias do estágio, intercaladas com os outros deveres do estágio que surgiram entretanto.

⁴ Este modelo foi adotado a partir de http://www.academia.edu/2645426/Translation_Resources_Handbook (cons. pela última vez a 04/10/2015)

4.3 Ferramentas utilizadas

Uma das questões a considerar relativamente à tarefa em mãos diz respeito ao uso de ferramentas eletrónicas de apoio à tradução. A utilização deste tipo de ferramentas (por exemplo o *Déjà Vu*, o *SDL Trados*, o *WordFast* ou o *memoQ*), muito frequente no mercado de tradução atual (Samson, 2005), possui vantagens e desvantagens. Para sumariar algumas das principais vantagens⁵: põem em evidência as partes do texto a serem traduzidas, transferem com exatidão os elementos que não mudam (algarismos, por exemplo), tratam automaticamente de expressões e frases repetidas, aumentam a consistência na tradução de frases semelhantes, permitem trabalhar com vários tipos de ficheiros informáticos num mesmo ambiente de trabalho, o manuseamento facilitado e mais rápido de terminologia e o aumento da produtividade e rapidez em geral.

Existem também, a par deste conjunto significativo de vantagens, alguns aspetos negativos⁶: exigem alguma competência técnica para a sua utilização e podem dar origem a dificuldades técnicas, acarretam o perigo de propagação automática de erros, e, devido à decomposição do texto em segmentos, há uma redução do contexto, desencorajando a tradução a níveis superiores ao da frase (sobre a distinção entre níveis de tradução ver Baker, 1992). Quando o estilo, tom ou fluidez são fatores importantes, a segmentação do texto tem desvantagens evidentes. Estas apreciações tornam-se mais notórias quando se trata de textos mais criativos e em que é requerida uma liberdade linguística maior.

Como será possível constatar, o texto “As palavras, a página e o livro” possui características que põem em relevo estas desvantagens sem aproveitar o melhor das vantagens. Por este motivo, a decisão tomada foi a de não utilizar este tipo de ferramentas.

4.4 A tradução para a segunda língua

A literatura sobre tradução foca quase exclusivamente a tradução para a língua materna (Campbell, 1998). Torna-se assim adequado fazer algumas considerações relativamente à tradução para uma segunda língua ou retroversão. A desvantagem óbvia deste tipo de tradução é aumentar a probabilidade de erro ou falta de qualidade no texto de chegada. Ainda assim, o ponto positivo de tender a reduzir problemas de compreensão do texto de partida não é insignificante (Schnell & Rodríguez, 2003). Em textos de cariz académico, em que a transmissão do conteúdo toma prioridade sobre as subtilezas de linguagem no texto de chegada (não obstante as observações feitas relativamente à importância dos elementos estilísticos em “As Palavras, a Página e o Livro”)

⁵ Estas vantagens são discutidas em <http://translationjournal.net/journal/50caten.htm> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

⁶ A lista de desvantagens foi compilada a partir de http://new.astti.ch/web/moradovazquez_rodriguezvazquez_508.pdf (cons. pela última vez a 04/10/2015) e <http://nordictrans.com/2013/10/30/the-advantages-of-using-cat-tools/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

o lado negativo da retroversão é em maior medida minimizado e o seu aspeto positivo é posto em relevo. Isto acontece mormente em textos que podem levantar problemas de compreensão.

Stuart Campbell considera que a tradução para a segunda língua é inevitável em termos pragmáticos. O autor observa, a título de exemplo, que é extremamente difícil encontrar autores nativos de inglês que traduzam de línguas como o finlandês. No seu estudo sobre o tema da tradução para a segunda língua, o autor mostra como uma característica das retroversões é a dificuldade em dominar os níveis suprafrásicos da linguagem. Ele defende que a qualidade da tradução para a segunda língua não deve ser avaliada unicamente pelas suas deficiências, isto é, pela mera ausência de erros, mas também pela sua adequação situacional e aparência “autêntica”. Assim, o autor põe a ênfase na componente textual como um indicador importante de competência na língua estrangeira. Este é, portanto, um ponto a ter em especial atenção quando se traduz para uma segunda língua. Schnell e Rodríguez notam que a retroversão pode sofrer tanto pelo decalque das estruturas e cognatos da língua nativa do tradutor como pela excessiva complicação, precisamente por se tentar evitar o primeiro erro. As autoras observam, como Campbell, que os aspetos macrotextuais e discursivos tendem a ser descurados devido à preocupação com a correção ao nível da gramática e léxico.

É interessante notar que Campbell dá também uma grande importância àquilo a que chama a “disposição” do tradutor. Este aspeto consiste, em traços gerais, na “personalidade” do tradutor. Esta é dividida em duas facetas: persistência e tomada de riscos. O tradutor é pouco persistente caso tenda a desistir ante dificuldades e seja mais propenso a omissões, e toma poucos riscos caso prefira traduções “seguras” e palavras mais convencionais. Este elemento é interessante por salientar que o resultado final da tradução não depende exclusivamente das competências do tradutor (ainda que Campbell defenda a existência de uma correlação entre estes aspetos da disposição e o talento do tradutor). Será vantajoso ao tradutor analisar a sua própria disposição na tradução para uma segunda língua. Estas considerações favorecem, portanto, a auto-crítica e a reflexão.

A tradução para a segunda língua assume-se, segundo o autor, como incontornavelmente necessária. Note-se que, por exemplo, que o estudo “Da Tradução Profissional em Portugal” (Magalhães, 1996) não foca o tema da retroversão. No entanto, este tipo de tradução é necessário em vista das exigências do mercado de trabalho. A possibilidade de praticar a tradução para o inglês foi, assim, um aspeto extremamente positivo e instrutivo do estágio.

4.5 Análise do texto a traduzir

4.5.1 Nível “macro”

“As palavras, a página e o livro” é um texto que se enquadra no gênero da crítica literária e cujo tópico é a produção do autor americano Paul Auster. Trata-se de um texto acadêmico mas acessível ao público em geral.

Paul Auster é um autor contemporâneo com produção literária a nível tanto da poesia como da prosa. Existem no texto citações de poemas de Auster mas estes não são analisados em detalhe e essas referências servem sobretudo o propósito de informar a análise dos romances. A análise dos romances não segue uma ordem cronológica ou sistemática mas preocupa-se antes em revelar os elementos mais típicos na obra do autor. Esta análise consiste sobretudo em procurar recorrências temáticas e interpretar o seu significado. A parte maior do texto envolve a examinação da simbologia usada por Auster e o estabelecimento da consistência e pertinência da sua interpretação em relação à sua ocorrência efetiva nos romances.

O texto está estruturado em três partes, que correspondem a três dimensões e temas gerais diferentes mas relacionados da obra de Auster. A primeira parte explicita a analogia que ele cria entre a construção de um texto e a construção física de uma estrutura, e a segunda e terceira partes lidam, respetivamente, com uma construção bem ou mal sucedida dessa estrutura.

O texto aborda também o pós-modernismo e a forma como este se aplica à obra de Auster, utilizando referências a outros autores que podem ser enquadrados na escola pós-moderna. Outras fontes vêm de autores influentes na obra de Auster, como Nathaniel Hawthorne ou Franz Kafka.

4.5.2 Nível “micro”

Relativamente à linguagem do texto, o vocabulário é, na sua maior parte, de uso corrente, com exceção para alguns termos técnicos da área e alguns termos tomados por empréstimo das ciências naturais, usados de forma metafórica e para construir analogias. As palavras mais repetidas e em destaque, tais como “muro”, “construção”, “pedra”, etc., dizem respeito à interpretação da simbologia de Auster.

Pode ser observado o uso de recursos estilísticos como a metáfora (“o homem [...] é uma pedra de um qualquer xadrez”, p.An 144), o paradoxo (por exemplo, o título do último capítulo, p.An 219), ou a anástrofe (“porque o universo é infinito e monstruosa a ‘soma dos particulares’”, p.An 216), e técnicas como a prolepse (como a referência à história de Jim Nashe na introdução, p.An 122). Estas observações concordam com a noção de que as fronteiras entre tipos e gêneros de texto não são estanques e que um texto académico ou não-literário não é necessariamente desprovido de problemas a nível de estilo. O uso de palavras de forma metafórica ou conotativa, em particular, pode criar dificuldades na tradução, uma vez que as conotações das palavras podem não ter

paralelo entre as línguas. As situações de anástrofe mostram que o fraseado usado é também, por vezes, pouco convencional.

Ocasionalmente, são usados jogos de palavras e técnicas que dependem do uso de palavras parónimas (“(a)casos”, p.An 196). Estas situações criarão dificuldades especiais na tradução.

Capítulo V – A tradução de “As Palavras, a Página e o Livro”

O trabalho de tradução executado durante o estágio apresentou vários tipos de dificuldades e problemas ilustrativos da função do tradutor e facultou a oportunidade de aplicar diversas estratégias para lidar com eles. Neste capítulo, será feita uma exposição ilustrativa destes problemas com referência à tradução do texto “As Palavras, a Página e o Livro” do português para o inglês, por ter sido a tarefa de tradução mais substancial realizada no estágio.

Serão focados cinco pontos que se revelaram de especial interesse do ponto de vista da tradução: o vocabulário usado no texto de partida, as situações de contacto entre este e a língua inglesa, os jogos de palavras, o uso de linguagem metafórica ou literária e as passagens de compreensão problemática.

5.1 Vocabulário

O principal fio condutor de “As Palavras, a Página e o Livro” é a interpretação e análise da produção ficcional de Paul Auster. O texto recorre a uma imagética que assenta em algumas ideias basilares, tais como a criação de um universo ficcional, a analogia entre a escrita e a construção física desse universo, o enquadramento de algo nesse universo ou o significado metafórico dado às ideias de “quarto”, “parede”, “isolamento” e “solidão”.

Para desenvolver estas ideias, a autora recorre a um vocabulário que consiste, por exemplo, na noção de “génese” e palavras relacionadas, tais como “génese”, “cosmogénese”, “cosmogonia” e “poder cosmogónico”. A palavra “construção” é também reiterada com frequência, assim como as ideias de “espaço da escrita” e de “trabalho da escrita”, e as palavras “deriva” e “vaguear”, que reforçam a imagética espacial. A abordagem nestes casos não passou por escolher um equivalente fixo, para evitar o perigo de “sobre-consistência” (Mossop, 2001, p.93), que parece nesta situação desnecessário.

Por exemplo, a palavra “sujeito”, recorrente no texto, foi traduzida na maioria dos casos como *subject*. No entanto, em alguns casos, esta palavra poderia criar confusões, pelo que foi evitada:

Exemplo 1

TP: Auster reflecte também sobre a relação entre a linguagem e o sujeito (p.An 120)

TC: Auster also reflects on the relationship between language and the individual (p.Ap 222)

Exemplo 2

TP: A imagem arquetípica do quarto [...] representa explicitamente as dualidades do seu único habitante, o único verdadeiro sujeito de Auster: o escritor. (p.An 170)

TC: The archetypal image of the room [...] explicitly represents the dualities of its single inhabitant, the only true protagonist for Auster: the writer. (p.Ap 264)

Nestas duas situações seria natural interpretar a palavra *subject* no seu sentido de tema ou tópico. A segunda frase em particular cria dificuldades. Depende da interpretação que se dá à expressão “único verdadeiro sujeito”, que pode ter o sentido simples de “personagem mais importante”, embora não tanto no sentido de personagem principal mas mais como aquela em que está substanciada o enfoque temático da escrita de Auster. No entanto, a frase parece também estar relacionada com a ideia de agência: a única personagem com verdadeira agência na história. A ideia principal parece ser a da centralidade do sujeito, relativamente ao qual todas as outras personagens são acessórias, e daí a opção pela tradução como “only true protagonist”.

A tradução do título do último capítulo – A Gênese do Nada no Espaço do Caos – deu azo a algumas considerações. Foi escolhida a palavra *nothingness* em vez do mais aparentemente mais natural *nothing*. *Nothingness* transmite a ideia de um estado de coisas e adequa-se portanto melhor a exprimir a noção de um mundo vazio. Esta opção pode ainda ser justificada por recurso a algumas passagens do texto:

Exemplo 3

TP: Mas o vazio vai começar a dominar progressivamente a vida de Fogg (p.An 245)

TC: But emptiness will begin to progressively take control of Fogg's life (p.Ap 332)

Exemplo 4

TP: Fogg vai usufruir deste novo espaço apenas para o preencher com uma ainda maior quantidade de vazio (p.An 249)

TC: However, Fogg will use this new space only to fill it with an even larger amount of nothingness (p.Ap 335)

Em ambas as situações, a palavra “vazio” surge em lugar de “nada”, embora assuma um significado similar. Note-se que a tradução mais natural aqui é a palavra *emptiness* ou, alternativamente, *nothingness*, o que remete para o título.

Apesar do texto não fazer uso extenso de vocabulário técnico, é possível fazer um levantamento de alguns exemplos de termos específicos das áreas da linguística e crítica literária; os equivalentes escolhidos para estes termos estão indicados entre parêntesis: *desconstrução* (deconstruction⁷), *tanatografia* (thanatography⁸), *prolepse* (prolepsis⁹), *metonímia* (metonymy¹⁰), *jogos de linguagem* (language games¹¹) e *problemática/problematizar* (problematic/problematize¹²).

Relativamente aos jogos de linguagem, note-se que este é um termo específico à filosofia usado por Wittgenstein. Quanto a problemática e ao verbo problematizar, não são propriamente termos

⁷ Fonte: <http://www.oxforddictionaries.com/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

⁸ Fonte: <http://www.collinsdictionary.com/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

⁹ Fonte: <http://www.oxforddictionaries.com/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

¹⁰ Fonte: <http://www.oxforddictionaries.com/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

¹¹ Fonte: <http://plato.stanford.edu/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

¹² Fonte: <http://www.oxforddictionaries.com/> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

técnicos mas jargão acadêmico: à semelhança do que acontece com o inglês *problematic*, a palavra não é usada no seu sentido comum como adjetivo mas como substantivo.

São extremamente ilustrativas as dificuldades postas pelo termo “cena da escrita”. É possível encontrar o termo *scene of writing* nos escritos de Derrida (2005). O ponto fulcral, no entanto, é que a referência a Derrida pode não ser o objetivo da autora. Remeter para Derrida acarreta todas as implicações que Derrida dá à expressão. Por outro lado, encontrar uma expressão alternativa poderá destruir a ligação a Derrida caso seja efetivamente essa a intenção do texto. Nesta situação, optou-se por usar o termo *scene of writing*, uma vez que, como o texto discute em vários momentos o pós-modernismo, parece provável que a referência seja deliberada.

Em várias ocasiões, o texto utiliza linguagem das ciências físicas para criar analogias. Isto é visível, por exemplo, no uso dos termos “expansão do cosmos”, “espaço-tempo”, “universo paralelo”, ou “jogo combinatório”. O uso das palavras “cosmos” e “caos”, no entanto, parece mais associado à antiga filosofia grega, com a sua concepção de ordem ou harmonia universal (v. Russell, 2004):

Exemplo 5

TP: A imagem arquetípica do quarto, onde coabitam qualidades igualmente positivas e negativas (cosmos e caos) (p.An 170)

TC: The archetypical image of the room, where positive and negative qualities coexist on equal terms (cosmos and chaos) (p.Ap 264)

Exemplo 6

TP: A unidade é o estado natural da harmonia cósmica, por isso a cosmogonia escrita, una e ordenada, enquadra a expansão imaginária no espaço delimitado da página. (p.An 170)

TC: Unity is the natural state of the cosmic harmony, so the written cosmogony, unified and ordered, frames the imaginary expansion in the delimited space of the page. (p.Ap 265)

“As Palavras, a Página e o Livro” permite também exemplificar a criação de terminologia. Wallerstein (1981) faz notar que nas ciências sociais e humanas os termos não são somente usados por um autor mas com muita frequência criados e modificados. O termo “personagem-escritor” parece ser aqui relevante, sendo usado, no contexto da discussão da metaficcionalidade nos romances de Auster, para identificar uma personagem ficcional que se entrega à escrita de um livro. O método escolhido foi a tradução palavra-por-palavra do termo como *writer-character*. O termo passa por vezes por transformações que demonstram deslocamentos do foco da análise, como “personagem-construtor”, “construtor-escritor” ou a inversão “escritor-personagem”:

Exemplo 7

TP: Deste modo, a personagem-construtor torna-se denotativamente personagem-escritor, ao aliar o trabalho da escrita ao trabalho da construção em pedra. (p.An 161)

TC: In this way, the builder-character becomes denotatively a writer-character, by establishing a connection between the work of writing and the work of building in stone. (p.Ap 257)

Os verbos *ordenar* e *enquadrar*, pela sua reiteração e pela forma como são usados, assumem um papel similar ao de termos e reforçam a ideia de espaço e de criação de harmonia:

Exemplo 8

TP: [É] necessário mergulhar no âmago da solidão individual e ordenar o caos de acasos e objetos incoerentes (p.An 258)

TC: [I]t is necessary to plunge into the core of individual solitude and to order the chaos of chances and incoherent objects (p.Ap 344)

Exemplo 9

TP: Mas será com esse muro que Nashe irá enquadrar a sua existência fragmentada (p.An 154)

TC: But it will be that wall that Jim Nashe will use to frame his disjointed existence (p.Ap 250)

5.2 A interação com a língua inglesa

Outras situações que exigiram cuidado são aquelas remetem explicitamente para a língua inglesa. Uma vez que o texto tem como tema a obra de um autor americano, existem numerosas referências deste tipo. A decisão a tomar foi entre uma tradução aberta ou encoberta (House, 2001). No primeiro caso, o texto de chegada é visivelmente uma tradução: os destinatários do texto são explicitamente diferentes dos leitores da tradução. No segundo, a tradução visa criar um texto novo que assuma o papel de um original na língua alvo: o facto de se tratar de uma tradução é dissimulado. Os termos parecem aplicáveis a este caso: manter a referência implícita ou explícita ao inglês como algo “estrangeiro” lembraria o potencial leitor de que está a olhar para uma tradução. Por se tratar de um texto de cariz académico, foi preferida a tradução encoberta (os textos académicos e científicos são tratados por House (1997) como casos típicos em que a tradução encoberta é usualmente escolhida), o que levou à adaptação destas referências:

Exemplo 10

TP: [...] um certo alinhamento de quatro muros ou paredes (ambos *walls*, na língua inglesa) formam um quarto (p.An 129)

TC: [...] a certain configuration of four walls produces a room (p.Ap 229)

Exemplo 11

TP: Estes muros de palavras constroem [...] um quarto que é o livro (...*the room that is the book*. NYT 170). (p.An 129)

TC: These walls of words build [...] “...the room that is the book” (NYT 170). (p.Ap 230)

Exemplo 12

TP: O narrador joga semanticamente com a palavra *room* (espaço, quarto) e com a noção de gravidez de Sophie (p.An 235)

TC: The narrator plays semantically with the word "room" and with Sophie's notion of pregnancy (p.Ap 322)

Foi impossível seguir este processo numa nota sobre as diferenças entre as palavras *loneliness* e *solitude*. Enquanto estas diferenças poderão ser desconhecidas para um leitor português, o leitor nativo de inglês estará mais provavelmente ciente delas. Excluindo a eliminação completa do apontamento, é inevitável que a tradução resulte um tanto ou quanto mais condescendente para com o leitor que o texto de partida:

Exemplo 13

TP: Enquanto que a expressão inglesa *loneliness* veícula um sentimento de abandono [...], relevando a emoção, a sensação, o termo *solitude* é semanticamente neutro. (p.An 182)

TC: While the English word "loneliness" conveys a sense of abandonment [...], emphasizing emotion, feeling, the term "solitude" is semantically neutral. (p.Ap 275)

Contudo, a palavra *English* foi preservada para aumentar a visibilidade da tradução como tentativa de atenuar esse efeito.

É também interessante notar que o texto "As Palavras, a Página e o Livro" parece ser influenciado por transferências da língua inglesa, devidas provavelmente à leitura dos romances de Auster e da literatura académica sobre o tema na sua língua original. A frase "A família é uma verdadeira cela e não uma célula" (p.An 244) parece nitidamente evocar a polissemia de *cell*, tal como a expressão "solitário confinamento" (p.An 123) faz lembrar o inglês *solitary confinement* usado nos estabelecimentos prisionais. Parece plausível que, num texto em que a ideia de prisão está presente noutros lugares, a autora tivesse precisamente essa frase em mente e que, neste caso, a tradução aproxime na verdade o texto da sua intenção (o caso não seria inédito; numa entrevista, Jorge Luís Borges manifestou a sua preferência pela tradução *encompassing night* em detrimento do seu original *unánime noche*: "I'm very sorry I wrote 'unánime.' But there is no word for 'encompassing' in Spanish." Burgin, 1998, p.123).

Podemos encontrar ainda a expressão "efectuar um *groundwork*" (p.An 158) (*to lay the groundwork*, p.Ap 254), que remete, através do uso da palavra inglesa, para o vocabulário do próprio Auster. Foi considerada a estratégia de manter o itálico na tradução, chamando assim a atenção para a relevância da expressão. No entanto, uma vez que o texto analisa o uso que Auster faz da palavra *groundwork* alguns parágrafos antes, a referência não parece correr o risco de se perder.

5.3 Jogos de Palavras

Os jogos de palavras põem inevitavelmente desafios à tradução, uma vez que fazem uso de ambivalências baseadas na polissemia, nem sempre coincidente em duas línguas, de uma palavra ou frase. Em “As Palavras, a Página e o Livro”, podemos encontrar este tipo de uso da linguagem:

Exemplo 14

TP: [...] pois as coisas existem apenas enquanto as vemos e (d)escrevemos. (p.An 193)

TC: [...] as things only exist as long as we see them and (de)scribe them. (p.Ap 285)

Exemplo 15

TP: A solidão é inventada em pedra; o homem, também ele, é uma pedra de um qualquer xadrez (p.An 144)

TC: Solitude is invented in stone; man, himself, is also a stone, carved as a chess piece. (p.Ap 242)

Exemplo 16

TP: [...] todos os (a)casos do livro (p.An 233)

TC: [...] all the events in the book (p.Ap 321)

No primeiro caso, foi possível encontrar uma solução satisfatória através do uso do verbo *to scribe*, relacionado com o verbo escrever e totalmente adequado ao contexto. Na segunda frase, a autora usa de grande liberdade poética e metafórica e do jogo de palavras, possível em português pelo uso da palavra pedra para denominar uma peça de xadrez. Neste caso, a frase foi modificada de forma a manter a metáfora do xadrez e do homem como pedra. O último caso põe um problema mais difícil devido ao insucesso em construir um jogo de palavras semelhante no inglês. A opção preferida foi eliminar o jogo de palavras e usar simplesmente a palavra *events*. Embora a remissão para a contextualmente importante ideia de acaso se perca, existem bastantes referências a esta no restante texto que estabelecem a sua significância. Contudo, esta não é a única ocasião em que este recurso está presente no texto:

Exemplo 17

TP: Tal como *The Red Notebook* é um registo escrito de acasos que tiveram lugar na vida do autor, os relatórios de Blue foram um registo escrito de todos os (a)casos da vida de Black. (p.An 196)

TC: In the same way *The Red Notebook* is a written record of chance happenings that took place in the author's life, Blue's reports are a written record of all the (chance) occurrences in Black's life. (p.Ap 288)

Nesta situação, a solução escolhida diferiu da primeira. Os motivos para esta inconsistência prendem-se com o contexto. Este exemplo surge envolvido numa reflexão sobre o motivo do acaso e a frase desenha um paralelo entre os “acasos na vida do autor” e os “(a)casos da vida de Black”.

Explicitar a ideia de acaso torna-se necessária para preservar este paralelo e não parece fora de propósito. No anterior exemplo, a ideia de acaso não é central e incluí-la tornaria o texto confuso.

5.4 Metáforas e uso poético da linguagem

O uso poético da linguagem é frequente no texto. Alguns exemplos são ilustrativos a este respeito:

Exemplo 18

TP: [...] o movimento esmagado ao peso das pedras [...] (p.An 160)

TC: [...]the slow, burdened movements [...] (p.Ap 256)

Exemplo 19

TP: O espaço rectangular do quarto (cenário) enquadra em si o círculo infinito da história (p.An 198)

TC: The rectangular space of the room (scenery) squares within itself the infinite circle of the story (p.Ap 290)

Exemplo 20

TP: Desenha-se uma espiral de espaços violentados [...], caóticos e aniquiladores de invadido e invasor. (p.An 239)

TC: A spiral of violated [...], chaotic spaces, which annihilate both the invader and the invaded, is drawn. (p.Ap 327)

Exemplo 21

TP: Estas são obras que descrevem universos intocados pelas condições de narrabilidade, presas de um fechamento inenarrável. (p.An 202)

TC: These are works which describe universes untouched by the conditions of narratability, trapped by an inenarrable closure. (p.Ap 293)

Exemplo 22

TP: O trabalho de Auster exhibe superfícies sofisticadas com uma mitologia subliminar, para além de uma predileção especial pelo decalque do percurso sinuoso e imprevisível dos acasos, como se existisse uma harmonia musical na tensão caótica da existência individual. (p.An 257)

TC: Auster's work presents sophisticated surfaces with a subliminal mythology, aside from a special predilection for tracing the sinuous and unpredictable paths of chance, as though there was a musical harmony in the chaotic tension of individual existence. (p.Ap 343)

O propósito estético da linguagem é visível na abundância de recursos estilísticos. No primeiro exemplo é usada a hipálage, pela atribuição do adjetivo “esmagados” aos movimentos em si mesmos e não às pessoas que se movem. O segundo exemplo joga com o paradoxo de um círculo infinito que é enquadrado num espaço retangular. O terceiro e o quarto exemplos

possuem vários pontos em comum: a imagem de um desenho em espiral é empregue no terceiro exemplo como a de um universo intocado e aprisionado é empregue no quarto, e a paronomásia é igualmente usada em ambos os casos com a repetição das palavras relacionadas invadido/invasor e narrabilidade/inenarrável. A expressiva repetição de adjetivos no terceiro exemplo é substituída pela repetição da estrutura frásica (intocados pelas condições/presas de um fechamento) no quarto. No último exemplo apresentado, é visível a imagética criada pelo uso das expressões “superfícies sofisticadas”, “percurso sinuoso e imprevisível do acaso”, “harmonia musical” e “tensão caótica”, para além do paradoxo entre estas últimas. A tradução procurou manter a expressividade destes recursos linguísticos (no primeiro caso, a hipálage foi substituída pela adjetivação).

Pode também ser englobado no uso literário da língua o emprego de ordens não canónicas na estrutura da frase:

Exemplo 23

TP: Mas a solidão daquele que voluntária ou involuntariamente dentro do quarto se encerra [...] (p.An 183)

TC: But the solitude of those who voluntarily or involuntarily lock themselves in the room [...] (p.Ap 277)

Exemplo 24

TP: É violenta a reação emocional do narrador, provocada pelas recordações (fotografias e cartas) desvendadas na atmosfera específica do quarto (p.An 236)

TC: The narrator has a violent emotional reaction, caused by the memories (photographs and letters) revealed in the specific atmosphere of the room (p.Ap 323)

É possível verificar pelos exemplos apresentados como a estratégia usada para lidar com estes casos passou por vezes pela recuperação da estrutura canónica da frase, atendendo à noção de que a língua inglesa revela tipicamente uma menor liberdade sintática que as línguas românicas e favorece a simplicidade e a clareza¹³, e tendo em mente que num texto de cariz informativo é mais importante captar a mensagem que transmitir todas as *nuances* de estilo (Mossop, 2001). A reestruturação e condensação da frase é assim um procedimento que ocorre frequentemente ao longo do texto:

Exemplo 25

TP: Os mistérios a investigar acabam por revelar-se sempre mais complexificados do que deslindados. (p.An 118)

TC: Instead of being solved, the mysteries investigated eventually turn out to be even more complex. (p.Ap 220)

¹³ http://ec.europa.eu/translation/english/guidelines/documents/clear_english_en.pdf (cons. pela última vez a 04/10/2015)

Exemplo 26

TP: que torna as palavras justapostas em arte poética. (p.An 146)

TC: to juxtapose the words in poetry. (p.Ap 243)

Note-se que uma tradução demasiado literal resultaria pouco natural no inglês e geraria expressões demasiado verbosas ou pouco idiomáticas. A ideia de “tornar as palavras justapostas” é assim transmitida de forma mais sucinta pelo verbo *to juxtapose*, da mesma maneira que a expressão “arte poética” é traduzida pela palavra *poetry*. No exemplo 25, alterações à estrutura da frase e a preferência por itens lexicais de étimo anglo-saxónico (por exemplo, *turn out* em vez de *reveal themselves*) têm por finalidade criar um texto mais fluido e conciso (o favorecimento do uso de itens lexicais de origem anglo-saxónica será uma questão importante também no contexto da revisão e será assim revisitada mais à frente).

5.5 Passagens ambíguas ou obscuras

Finalmente, considera-se a questão das frases ambíguas ou obscuras. Duas frases em particular levantaram problemas em relação a este ponto:

Exemplo 27

TP: Ao longo das obras de Paul Auster, as diferentes personagens-escritores acabam por relevar preferencialmente uma das facetas da sua individualidade. (p.An 218)

TC: Throughout Paul Auster's work, his different writer-characters reveal one prominent aspect of their individuality. (p.Ap 307)

Exemplo 28

TP: Na verdade, Quinn habita dentro de si, no recanto mais obscuro do seu cérebro onde o tempo se relativiza, metaforizado no quarto negro e ignorado onde um dia pode reduzir-se a breves instantes de luz, até à escuridão final (p.An 228)

TC: Quinn actually inhabits himself, in the most obscure corner of his brain, where time becomes relative, represented by the dark and ignored room where one day it can be reduced to brief instants of light, until the final darkness (p.Ap 316)

Na primeira frase, é difícil determinar com certeza se o pronome “sua” se refere a Auster ou às personagens, e na segunda, o significado de “onde o tempo se relativiza” é pouco claro. Em ambas as situações, foi possível consultar a autora, que aprovou as traduções acima apresentadas.

Capítulo VI – Considerações Gerais Sobre a Revisão de Textos

A revisão de textos é uma tarefa de importância crucial que ganha relevo particular na fase de pós-tradução, procurando garantir a qualidade da versão final de um texto, quer no sentido da correção de erros, quer como um instrumento de aperfeiçoamento e melhoria do texto, e assume-se como uma função necessária ao trabalho de produção textual.

No decorrer do estágio, o trabalho de revisão assumiu um papel fundamental, tanto em termos da auto-revisão como da revisão e tratamento de textos alheios. Pretende-se assim fazer uma exposição introdutória a alguns dos conceitos envolvidos na sua realização. Essa exposição passa pela definição do termo, pela sumarização das tarefas e das dificuldades que lhe estão associadas, e também das várias facetas que o trabalho de revisão pode assumir, conforme aplicáveis ao contexto do estágio e da tradução em geral.

6.1 O conceito de revisão

A revisão é, especificamente, o processo de identificar partes de um texto que fiquem aquém do aceitável e corrigi-las, de forma a melhorar o texto (Mossop, 2001). No contexto das responsabilidades do estágio, o trabalho de pós-tradução incluiu também tarefas não estritamente compreendidas na revisão, como a formatação e o enquadramento do texto numa nova conjuntura (como na criação do *e-book* “Educação, Ciência e Cultura na Era Digital”).

A revisão é uma tarefa abrangente e flexível, e aquilo em que precisamente consiste ou o que o termo abarca não é universalmente generalizável. O que é considerado revisão pode variar consoante a empresa, o projeto ou o domínio. O Oxford Learning Institute, por exemplo, usa definições diferentes das usadas por Mossop, quando, distinguindo entre *editing* e *proofreading*, considera que a primeira diz respeito ao conteúdo do texto e a segunda aos erros a nível de ortografia, da gramática e da frase¹⁴. Pode também ser encontrada a diferenciação entre *editing* para a revisão monolíngue e *revision* como referente à revisão bilingue de traduções¹⁵. O termo “revisão” é, assim, usado neste relatório no sentido de incluir todas as tarefas de pós-tradução executadas.

6.2 Parâmetros de revisão

A extensão e natureza do trabalho de revisão em termos de alterações ao texto necessárias varia muito consoante o texto em questão e as circunstâncias (Mossop, 2001). O projeto em mãos pode requerer um nível maior ou menor de cuidado, de precisão, de extensão e profundidade, e tipos

¹⁴ Disponível em:

https://www.learning.ox.ac.uk/media/global/wwwadminoxacuk/localsites/oxfordlearninginstitute/documents/pdf/managingyourself/1_guide-to-editing-and-proofreading.pdf (cons. pela última vez a 04/10/2015)

¹⁵ <http://www.sinclavos.cl/revisionproc.php> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

diferentes de revisão. Mossop (2001, p.134) apresenta a seguinte lista geral de parâmetros a ter em atenção:

- Exatidão (se a tradução transmite o sentido da mensagem)
- Integralidade (se todo o conteúdo da mensagem é transmitido)
- Lógica (se há contradições ou elementos incoerentes)
- Factos (se há erros factuais)
- Fluência (se o texto é difícil de ler ou mal escrito)
- Adequação (se a linguagem é adequada ao leitor-alvo da tradução)
- Sub-linguagem (se a linguagem é apropriada ao género de texto)
- Idioma (se há combinações anormais ou impossíveis de palavras)
- Mecânica (se o texto obedece às regras gramaticais, de ortografia e pontuação)
- Apresentação (posicionamento na página, margens, indentação, espaços, etc.)
- Tipografia (se há erros com a formatação do texto)
- Organização (se existem erros com os números de página, cabeçalhos, índices e afins)

Estes parâmetros podem ser englobados em quatro pontos-chave:

- Problemas de transferência (deturpações de sentido ou omissões)
- Problemas de conteúdo (coerência e rigor das ideias expostas)
- Problemas de linguagem e estilo (fluir do texto, adequação ao leitor-alvo, fraseado, terminologia, gramática, pontuação, etc.)
- Problemas de representação física (apresentação, organização e tipografia)

Mossop observa que há problemas que se destacam especialmente no contexto da tradução, como é o caso de passagens de interpretação difícil ou ambígua. Pode acontecer que o tradutor não consiga determinar com certeza o sentido de uma parte do texto de partida. Nestes casos, será necessário procurar soluções que poderão envolver, por exemplo, contactar o autor, tentar interpretar a intenção do texto ou usar linguagem vaga na tradução, de forma a não induzir o leitor em erro.

É importante também notar que alguns tipos de erros, em particular na sintaxe e no uso de expressões não-idiomáticas, é muito mais comum em traduções que noutros textos, por influência

da língua de partida. Deriva daí pela lógica que o revisor deva tomar especial atenção a estes pontos.

A consistência do léxico merece a Mossop uma análise particular, já que este a considera de importância variável, ainda que fácil de conseguir. O autor afirma que, embora se perca por vezes muito tempo a garantir a consistência do texto, o revisor deve começar por perguntar a si próprio até que ponto esta é importante e que tipo de consistência é importante. Por exemplo, no caso específico da tradução, quando esta trata de documentos oficiais ou institucionais, é frequentemente importante que as palavras usadas sejam consistentes com as de outros documentos semelhantes provenientes da mesma instituição. Por outro lado, este não é necessariamente o caso, e essa uniformidade de linguagem não é sempre necessária. Pode até haver casos de “sobre-consistência”, quando o revisor ou tradutor é demasiado consistente: pode ter a tendência, por exemplo, de explicitar aquilo que está implícito, ou de evitar sinónimos em favor de um equivalente “fixo”, sem que isso melhore necessariamente o texto.

Os aspetos relativos à formatação e apresentação são tarefas claramente mais “automáticas” e dizem sobretudo respeito ao manuseamento dos processadores de texto automáticos. É ainda assim interessante salientar, no entanto, que estas ferramentas e a tecnologia de tratamento de textos podem estar muito mais próximas do âmago do processo de revisão textual do que possa parecer à primeira vista. Hannah Sullivan (2013) mostra que a ênfase na importância da revisão é, em grande parte, uma criação do século XX. Durante a maior parte da história, o processo de revisão era encarado de uma forma completamente diferente. A autora sugere que a valorização atual da edição e revisão é um produto não só de mudanças ideológicas na forma de ver a escrita, mas também da tecnologia. O uso da máquina de escrever (e, modernamente, do computador), em particular, criou uma distanciação até então desconhecida para com o texto: ver o texto escrito à máquina é vê-lo de uma forma muito mais impessoal e conduz naturalmente a revisões mais extensas.

6.3 O processo de revisão

O processo de revisão foi esquematizado por Hayes, Flower, Sriver, Stratman e Carey (1987) em quatro sub-processos: definição da tarefa, avaliação do texto e deteção do problema, seleção de uma estratégia e modificação do texto. Cada etapa é o seguimento da anterior, embora o revisor possa parar em qualquer uma delas. Depois de encontrado o problema, o revisor pode seguir um de cinco procedimentos: ignorar o problema (por ser de importância menor ou demasiado difícil), atrasar a resolução do problema, pesquisar e procurar mais informação sobre como solucionar o problema, reescrever o texto mantendo a ideia mas modificando as palavras e rever o texto conservando o mais possível das palavras. Os autores põem também em relevo a distinção entre as estratégias *global-then-local*, *local-then-global* e simultânea de revisão. Ou seja, o revisor realiza primeiro uma análise a nível de conjunto passando depois para o particular, a nível do particular passando depois para a visão de conjunto, ou revê em simultâneo a ambos os níveis.

É útil que o revisor ou tradutor tenha consciência dos seus próprios hábitos e tendências individuais, uma vez que isso pode ajudá-lo a melhorar o seu trabalho. Por exemplo, algumas pessoas focam-se na linguagem primeiro, garantindo fluidez na escrita, e depois concentram-se nos factos e na substância. Outras traduzem primeiro cada frase de forma muito completa e minuciosa, para depois adequarem a linguagem (Hayes et al, 1987).

É igualmente necessário ter em mente que a revisão acarreta o risco de criar erros e inconsistências onde eles não existiam. Mossop aconselha a evitar o perfeccionismo excessivo e as “re-traduições” desnecessárias.

Há também requerimentos que podem estar presentes na revisão e edição de traduções, e muito menos tipicamente noutros textos, como a necessidade de detetar partes do texto irrelevantes para o leitor-alvo, a resolução de problemas de espaço (demasiado texto para o espaço disponível) ou a identificação de desadequações entre conteúdo e género na língua de chegada.

Mossop recomenda que, em circunstâncias ideais, a revisão de comparação entre o texto de partida e o de chegada e a revisão monolíngue do texto de chegada sejam feitas em duas leituras diferentes, e adicionalmente que a deteção de problemas a nível “macro” e a nível do detalhe seja também feita em momentos distintos, para que o revisor possa concentrar a sua atenção em âmbitos específicos, pelo que foi esse o procedimento adotado.

Capítulo VII – Tarefas de Pós-Tradução

O estágio no Centro de Estudos Interculturais envolveu um número significativo de tarefas relacionadas com a revisão e tratamento de textos. Estas tarefas consistiram em: auto-rever a tradução “The Words, the Page and the Book”, rever, formatar e preparar para publicação o *e-book* “Educação, Ciência e Cultura na Era Digital” a partir de um conjunto de artigos académicos, rever o texto “Linguistic Politeness in Communication”, rever a tradução “Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Definição de questões, reposicionando estratégias” a partir do texto “Interculturalism, Multiculturalism and Intercultural Studies: Questioning definitions, repositioning strategies” e rever o resumo do artigo “Crime de Abuso de Confiança Fiscal em Sede de IVA”.

O método seguido para relatório destas tarefas incluirá, mais uma vez, a escolha de vários exemplos de problemas e situações ilustrativas do trabalho desenvolvido.

O ponto comum aos textos é que todos podem ser enquadrados nas ciências sociais e humanas, embora sejam diversos nas suas características e áreas. As línguas trabalhadas foram o português no caso de ECCED e IMIS e o inglês no caso de PPL, LPC e CACF.

O método de revisão usado consistiu em duas leituras dos textos (conforme recomendado em Mossop, 2001) e, no caso das traduções em que era possível consultar o texto de partida, numa leitura de comparação entre este e o texto traduzido.

O processo de revisão será dividido, seguindo Mossop, em duas áreas: problemas de transferência de significado e problemas de linguagem e estilo. Mossop inclui ainda dois outros parâmetros: problemas de conteúdo, que não é aplicável neste caso, e problemas de representação física, que diz respeito aos aspetos de formatação e apresentação do texto, e que consistiu essencialmente na utilização do processador de texto (Microsoft Word 2007)¹⁶.

Finalmente, não posso deixar de referir a contribuição da Mestre/Especialista Laura Tallone, minha orientadora de relatório de estágio, pelo auxílio prestado na revisão de “The Words, the Page, and the Book”. As suas inúmeras e valiosas sugestões e correções foram essenciais e foram usadas nos exemplos apresentados.

7.1 Problemas de transferência de significado

Uma das questões diretamente ligada à categoria dos problemas de transferência envolve as dificuldades relacionadas com a tradução de termos específicos. Todos os textos trabalhados contêm terminologia própria da sua área.

CACF apresenta um problema desde o título, uma vez que não foi possível descobrir a expressão *abuse of tax trust* nos glossários da especialidade. O título é, portanto, uma tradução direta do

¹⁶ No caso de ECCED, este ponto incluiu também outras tarefas, necessárias à criação do *e-book*, como a inclusão da capa e ficha técnica, a criação de um índice geral e de um índice remissivo, e a adequação do texto aos requisitos da Cambridge Scholars Publishing.

português embora não exista como termo no inglês. Na revisão, optou-se pela substituição por *tax evasion* como equivalente funcional adequado¹⁷. Da mesma forma, a expressão *intentional or conscious negligence* parece provir da transferência do português e foi substituída por *recklessness or willful negligence* (sobre o uso destes termos, ver Byrd, 1988).

Outra dificuldade põe-se com o termo *settler nations*, traduzido em IMEI como “nações colonizadoras”. Sem uma especificação maior do termo, a frase torna-se incompreensível:

Exemplo 1

TP: Citando Meer e Modood, isto deve-se ao facto de os regimes de cidadania nos países europeus, como Portugal, incluírem relações históricas com antigos sujeitos das colónias que são distintos dos regimes de cidadania das nações colonizadoras. (p.An 74)

TR: Citando Meer e Modood, isto deve-se ao facto de os regimes de cidadania nos países europeus como Portugal incluírem historicamente relações com antigos cidadãos das colónias que são distintos dos regimes de cidadania das nações de colonialismo demográfico. (p.Ap 54)

Settler refere-se, neste caso, a um tipo específico de colonialismo (sobre o termo “colonialismo demográfico”, ver Pimenta, 2008, p.60). São sobretudo as diferenças nas histórias das nações que geram a confusão: na maior parte dos casos, os portugueses têm uma noção de colonialismo diferente da dos americanos, o que dá origem a definições diferentes do termo nas duas culturas.

Os problemas de transferência de significado apresentam-se também a outros níveis. Em IMEI, é possível observar as transformações por que duas frases passaram, e como o mesmo processo de comparação com o texto de partida permitiu restaurar o seu sentido:

Exemplo 2

Texto original: [...] which can only happen when the concept itself has evolved enough to include its own excluded. (p.An 90)

TP: [...] o que só pode acontecer quando o próprio conceito já evoluiu o suficiente para incluir a sua própria exclusão. (p.An 69)

TR: [...] o que só pode acontecer quando o próprio conceito evoluiu o suficiente para incluir os seus próprios excluídos.” (p.Ap 49).

Exemplo 3

Texto original: [...] it is impossible to ignore all impending cases of conflict of norms, values and practices, especially those that are rooted in potentially or actually incompatible standards of conduct. (p.An 93)

TP: [...] é impossível ignorar todos os casos iminentes de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão potencialmente enraizados ou são mesmo standards de conduta incompatíveis (p.An 72)

¹⁷ https://www.law.cornell.edu/wex/tax_evasion (cons. pela última vez a 04/10/2015)

TR: [...] é impossível ignorar todos os casos correntes de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão enraizados em princípios de conduta potencialmente ou efectivamente incompatíveis. (p.Ap 52)

Em WPB, a frase “Kant relaciona o sublime com o supra-sensível presente apenas no espírito humano e não em qualquer entidade da natureza.” (p.An 134) encontrava-se traduzida como “Kant relates the sublime to the supersensory, which is only present in the human spirit and not in any other of nature’s entities.” (p.Ap 85). Na revisão, a comparação entre o texto de partida e a tradução fez notar que a palavra *other* está a mais: enquanto o texto de partida estabelece uma distinção entre o espírito humano e a natureza, a tradução de *other* na tradução, pelo contrário, coloca o espírito humano entre as entidades da natureza. A palavra foi, portanto, excluída.

A possibilidade de consultar os textos originais foi, assim, frequentemente crucial. LPC apresentou dificuldades acrescidas por não ser possível essa comparação com o texto de partida, em Letão. O seguinte exemplo mostra um excerto de difícil compreensão:

Exemplo 4:

TP: [...] claims that interactional partners carry a wide descriptive power of language in use if they follow politeness principles. (p.An 55)

TR: [...] claims that politeness principles allow interactional partners to make use of language’s wide descriptive power. (p.Ap 35)

A revisão compreende, neste caso, uma interpretação da frase de partida. Mossop (2001) observa que, quando o revisor desconhece a língua de origem do texto, a revisão se torna por vezes irrealizável. Isto acontece quando há transferências inadequadas da língua nativa do tradutor que distorcem o sentido da mensagem de forma a tornar impossível reconstruir o seu significado sem o conhecimento das estruturas próprias da língua que dão origem a essa distorção.

7.2 Problemas de linguagem e de estilo

As alterações ao nível da linguagem consistiram em melhoramentos a vários níveis, que dependeram em grande parte do tipo de texto e das suas características.

Em CACF, a revisão fez-se frequentemente no sentido de conferir uma maior especificidade, formalidade e precisão ao texto, características que se tornam fundamentais por se tratar de um texto académico jurídico¹⁸.

¹⁸ <http://www.law.unimelb.edu.au/files/dmfile/GuidetoAcademicSuccess-Chapter6-WritinginLawOverview2.pdf> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

Exemplo 5

TP: [...] otherwise they are violating an institutional trust [...] (p.An 282)

TR: [...] as otherwise they would be breaching a relationship of institutional trust [...] (p.Ap 365)

Exemplo 6

TP: [...] is more important than the obligation to fulfill any contractual obligations. (p.An 282)

TR: [...] takes precedence over the fulfillment of any contractual obligations. (p.Ap 365)

Exemplo 7

TP: The successive repetition of non-payment of the tax [...] (p.An 282)

TR: Repeated failure to pay the tax [...] (p.Ap 366)

No primeiro caso, a expressão *violating a trust* foi substituída pelo mais formal e juridicamente adequado (ver, por exemplo, Glover, 1995, p.62) *breaching a relationship of trust* (para além do uso do condicional em vez do presente, mais adequado neste contexto). Da mesma forma, *takes precedence* é preferível a *is more important*, uma vez que o ponto não é tanto a importância (que remete para uma interpretação mais subjetiva) mas a prioridade legal. A revisão elimina também a repetição *obligation/obligations*. No último exemplo, a linguagem usada na tradução, provavelmente originada pela transferência palavra por palavra do português, foi substituída por uma frase mais idiomática e concisa.

A revisão de WPB envolveu em grande parte a tentativa de conseguir uma linguagem mais fluida e mais idiomática. Estes aspetos assumiram uma importância especial por se tratar de uma tradução para a segunda língua:

Exemplo 8

TP: In the creative universe of Paul Auster, the work of writing resembles, to a degree unseen anywhere else, the concrete work of building a physical structure [...] (p.Ap 80)

TR: In Paul Auster's creative universe, the work of writing resembles, to an unparalleled degree, the actual building of a physical structure [...] (p.Ap 229)

Exemplo 9

TP: That solitary productivity differentiates the writer and confers him the power to fill the white spaces of the room (p.Ap 186)

TR: That solitary productivity sets the writer apart and gives him the power to fill the white spaces of the room (p.Ap 334)

Os exemplos apresentados mostram como a revisão favoreceu os étimos anglo-saxónicos e a concisão, procurando conseguir frases mais idiomáticas, uma vez que, no inglês, as palavras de

origem latina são mais formais (Pinker, 1994, p.249). No primeiro caso, a formação do possessivo com *of* foi preterida em favor do genitivo saxónico e a expressão *a degree unseen anywhere else* foi substituída pelo mais conciso *an unparalleled degree*. A palavra *actual* foi escolhida em vez de *concrete* por evocar mais diretamente a ideia de literalidade e as palavras *work of*, supérfluas neste contexto, foram eliminadas. No segundo exemplo, o verbo de etimologia latina *to differentiate* foi substituído pelo verbo *to set apart*, mais idiomático devido à sua raiz anglo-saxónica. Da mesma forma, *confers*, mais formal e associado a outro tipo de contextos (como o jurídico), foi substituído pelo sinónimo não marcado *gives*.

Foi também introduzida durante a revisão a adaptação às normas culturais anglo-saxónicas que consiste na eliminação do uso genérico do pronome masculino, controverso no inglês (ver, por exemplo, Bendix, 1979), usando, sempre que possível, o plural do pronome pessoal de terceira pessoa, que não tem marca de género:

Exemplo 10

TP: When the character forgets the possibility of using his creative potential (the cosmogonic writing), he lets himself be controlled by events manipulated by someone else, and no work results from his isolation, chaos overcomes the cosmos, and the subject is fragmented to the point of total annihilating disaggregation. (p.Ap 159)

TR: When characters forget the possibility of using their creative potential (the cosmogonic writing), they let themselves be controlled by events manipulated by someone else, and no work results from their isolation, chaos overcomes the cosmos, and the subject is fragmented to the point of total annihilation. (p.Ap 307)

A revisão de LPC envolveu, da mesma forma, a procura de frases mais claras, idiomáticas e concisas, passando muitas vezes pela condensação da linguagem ou eliminação de palavras supérfluas:

Exemplo 11

TP: [...] thus, there is no need to use indirect manner of expressing oneself in order to soften the statement of truth. (p.An 57)

TR: [...] thus, there is no need to use an indirect kind of expression in order to soften statements. (p.Ap 36)

Exemplo 12

TP: The sentences presented show that a scale of politeness is increased, and the indirect illocutions lead to greater politeness from less polite sentences to more polite sentences the latter being tentative in their nature. (p.An 61)

TR: The sentences presented show an increasing degree of politeness, and demonstrate that indirect illocutions lead to greater politeness. Impolite sentences transform into polite sentences when they become tentative. (p.Ap 40)

Exemplo 13

TP: [...] a deliberate choice of the passive voice in requests to express the illocutionary force of a command in order to fulfill the function of a polite reminder was observed (p.An 61)

TR: [...] a deliberate choice of the passive voice was observed when the message was expressing the illocutionary force of a command in the form of a request, in order to fulfill the function of a polite reminder (p.Ap 41)

Exemplo 14

TP: We are well aware that linguistic structure reflects the nature of relationship between the speaker and addressee. Thus, we have to admit that the particle just is only one of the many linguistic elements, which expresses the relationship of this type [...] (p.An 64)

TR: Since linguistic structure reflects the nature of the relationship between speaker and addressee, and because the word just is illustrative as one of many linguistic elements which can express relationships of this type [...] (p.Ap 44)

O exemplo 11 mostra a troca da expressão *indirect manner of expressing oneself* pela frase mais simples *indirect kind of expression*. A adição *of truth* afigura-se desnecessária e foi eliminada em favor de apenas *statements* (pluralizado, uma vez que o comentário pretende aplicar-se às declarações em geral). Os exemplos 12 e 13 exibem transformações mais profundas das frases, consistindo na interpretação do seu sentido no contexto e reformulação. Observa-se também a eliminação de *from less polite sentences to more polite sentences*, que é redundante na frase, assim como de *in their nature* em favor do simples *tentative* (sobre a evitação preferencial de palavras supérfluas e da palavra *nature* em particular, ver Strunk & White, 2000), e a deslocação do verbo *was observed* para o seu lugar canónico em benefício de uma compreensão mais imediata. Da mesma forma que no exemplo 12 a frase é dividida em duas, o exemplo 14 mostra o procedimento oposto de conjugação de duas frases numa só: a estrutura inicial deve-se ao uso de linguagem que é provavelmente originada pela transferência de expressões convencionais na língua de partida, mas que resultam pouco adequadas: *we are well aware* comunica uma ênfase exagerada e *we have to admit* transmite a impressão de que a admissão é feita com relutância. Uma vez que o objetivo é a justificação e valorização do uso da palavra *just* como exemplo, a expressão *only one of many* foi substituída por *illustrative as one of many*. O verbo *expresses* foi modificado para *can express*, já que *just* não é usado exclusivamente no tipo de situações tratadas no texto (isto coincide também com a pluralização do verbo para concordar com o sujeito *elements*). Finalmente, houve várias alterações no uso do artigo definido *the*: foram eliminadas as suas ocorrências antes da palavra *speaker* e como consequência da pluralização de *relationship* para *relationships* na terceira linha, em ambos os casos para eliminar a implicação de uma instância específica do nome, e foi acrescentado por necessidade gramatical antes da palavra *relationship* na primeira linha por se referir a todas as instâncias de um dado tipo.

As revisões de IMEI e dos artigos para ECCED envolveram textos escritos em português. IMEI é uma tradução de um texto académico, e a sua revisão buscou favorecer uma escrita idiomática, clara e exata¹⁹:

Exemplo 15

TP: [...] agora quase sempre invoca as grandes populações africana, brasileira, chinesa e europeia de leste recentemente estabelecidas. (p.An 74)

TR: [...] presentemente quase sempre invoca as grandes populações recentemente estabelecidas de origem africana, brasileira, chinesa e europeia de leste. (p.Ap 54)

Exemplo 16

TP: [...] que atravessam a questão do trabalho e das responsabilidades domésticas, nas cada vez mais famílias multiculturais. (p.An 80)

TR: [...] que impregnam a questão das responsabilidades e trabalho domésticos, em famílias multiculturais que não param de se alargar. (p.Ap 60)

No primeiro caso, a adição das palavras “de origem” evita o choque entre o substantivo plural (“populações”) e os adjetivos singulares (“africana, brasileira, chinesa e europeia de leste”) e permite posicionar o participio “recentemente estabelecidas” junto do nome a que se refere. A palavra “agora” foi também substituída por “presentemente”, que comunica um registo mais formal e se afigura mais precisa na medida em que pretende transmitir mais a ideia de “época moderna” que um momento específico no tempo. No segundo exemplo, a expressão “cada vez mais” constitui uma locução adverbial usada, de forma pouco idiomática, para alterar um nome (“famílias”). A alteração efetuada muda também ligeiramente o sentido da frase, mas de forma inteiramente compatível com o texto original (*ever growing multicultural families*, p.An 105). A modificação na expressão “do trabalho e das responsabilidades domésticas” procura deixar claro que o adjetivo “domésticos” se refere tanto ao trabalho quanto às responsabilidades, e não apenas às segundas. Foi também preferida a palavra “impregnam” a “atravessam”, por exprimir mais claramente o sentido, idêntico ao de “imbuir”, que é pretendido.

Os artigos que compõem ECCED, por outro lado, não são traduções. A revisão, nestes casos, incidiu na pontuação, solecismos e detalhes dessa natureza.

Exemplo 18

TP: Novas maneiras de estar juntos emergem nos ambientes virtuais (FCPC, p.An 44)

TR: Novas maneiras de estarmos juntos emergem nos ambientes virtuais (ECCED, p.Ap 24)

¹⁹ A importância destas duas últimas qualidades na redação científica é analisada em http://homepage.ufp.pt/lmbg/textos/rddoc_id.htm (cons. pela última vez a 04/10/2015)

Exemplo 19

TP: Outro compromisso assumido é a não divulgação do ano e/ou turma que as professoras atuam, bem como, o nome das disciplinas ministradas, justifica-se pelo fato da escola ser pequena e ter apenas um professor de cada área do currículo, logo, se citarmos provavelmente seria identificado. (RSPD, p.An 16)

TR: Outro compromisso assumido é a não divulgação do ano e/ou turma em que as professoras atuam, bem como o nome das disciplinas ministradas, que se justifica pelo fato da escola ser pequena e ter apenas um professor de cada área do currículo, logo, se as referíssemos, isso provavelmente acabaria com o anonimato. (ECCED, p.Ap 14)

No exemplo 18, o verbo “estar” foi modificado de forma a concordar com a pessoa implícita. O exemplo 19 mostra alterações no sentido de clarificar o sentido da última parte da frase, para além da eliminação da vírgula depois de “bem como” e das adições da preposição “em” na primeira linha e do pronome relativo “que” na segunda (com a deslocação correspondente no pronome “se”). É importante notar que os artigos FCPC e RSPD estão escritos em português do Brasil, inserindo-se assim numa variação dialetal diferente da usada nos restantes trabalhos de revisão. O critério usado foi o de efetuar alterações apenas nas partes do texto que poderiam ser facilmente interpretadas como erro ou gerar confusão num leitor português.

Conclusão

O estágio realizado no Centro de Estudos Interculturais proporcionou uma oportunidade formativa extremamente importante. Do ponto de vista da preparação para um mercado de trabalho e uma área de atividade que me são novos, o estágio constituiu um passo fundamental.

Um dos seus aspetos mais relevantes foi a diversidade e abrangência do trabalho levado a cabo. Este trabalho envolveu diversos tipos de funções, em particular a tradução, a retroversão e a revisão, assim como diversos tipos de texto, como o texto jurídico ou a crítica literária. Ao mesmo tempo, houve também um fio condutor, resultante da vocação do CEI para a área das ciências sociais e humanas e da conjugação de temáticas que define os interesses e objetivos do Centro.

O balanço geral do estágio é, assim, extremamente positivo, quer em termos da possibilidade de aplicar os conhecimentos adquiridos ao longo do meu percurso académico quer em termos da satisfação pessoal com os resultados conseguidos.

Neste relatório, foi feita uma exposição do trabalho realizado. Esta exposição procurou articular uma perspetiva mais geral ou abstrata sobre as tarefas com a análise de situações concretas. Pretendeu-se também aproveitar o ensejo para refletir sobre o papel do tradutor e a diversidade de questões que rodeiam o seu trabalho.

A formação adquirida no Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas assumiu um papel essencial durante o estágio. Esta formação moldou a forma como o trabalho foi abordado em pontos tão específicos como a maneira de lidar com a terminologia e a consciência do seu papel e importância, aspeto característico da tradução técnica, e também em ideias tão abrangentes como a necessidade de encarar qualquer tradução num contexto mais vasto, como o género de texto ou as culturas de partida e de chegada. Sobre a antiga dicotomia entre tradução como ciência e tradução como arte, e ante o que me parece uma inadequação de ambos os termos, talvez se possa preferir, à semelhança de Auster, falar em trabalho de construção: creio que uma parte fundamental do que se aprende durante o mestrado diz respeito, mais que a palavras, textos ou técnicas, à percepção da necessidade de aprender mais, de nos adaptarmos a obstáculos não planeados e que não se encaixam nos moldes do que já conhecemos, e à constatação de que é sempre possível fazer melhor.

Os objetivos do CEI dizem respeito à criação de pontes, à inteligibilidade mútua, à tentativa de compreender o que diferentes concepções do mundo podem aprender umas com as outras. Os meus encargos durante o estágio foram, creio, ilustrativos deste facto, seja, por exemplo, na revisão de um texto que encontra as suas origens numa língua remota, seja na retroversão de um ensaio literário sobre um autor americano para a língua nativa desse autor. Espero, assim, ter contribuído de alguma forma para esse projeto.

Referências Bibliográficas

- ALTAY, Ayfer (2002) "Difficulties Encountered in the Translation of Legal Texts: The case of Turkey". *Translation Journal Volume 6, No. 4*. Disponível em: <http://translationjournal.net/journal/22legal.htm> (consultado pela última vez a 04-10-2015)
- BAKER, Mona (1992). *In Other Words: A coursebook on translation*. London: Routledge.
- BAKER, Mona (2004). "The Status of Equivalence in Translation Studies: An appraisal". In J. M. Bravo (Ed.), *A New Spectrum of Translation Studies* (pp.63-71). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- BAUER, Nancy (2011). "Simone de Beauvoir: The second sex". *Notre Dame Philosophical Reviews, An electronic journal*. University of Notre Dame, College of Arts and Letters. Disponível em: <https://ndpr.nd.edu/news/25488-the-second-sex/> (consultado pela última vez a 04-10-2015)
- BENDIX, Edward H. (1979). "Linguistic Models as Political Symbols: Gender and the generic "he" in English". *Annals of the New York Academy of Sciences, Volume 327: Language, Sex, and Gender: Does La Difference Make a Difference?*, pp.23–39
- BENNETT, Karen (2007). "Epistemicide! The tale of a predatory discourse". *The Translator, Vol. 13, nº 2*, pp.151-169.
- BROECK, Raymond van den (1981). "The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation". *Poetics Today, Vol. 2, n. 4*, pp.73-87
- BURGIN, Richard (1998). *Jorge Luis Borges: Conversations*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- BYRD III, Edwin H. (1988). "Reflection on Willful, Wanton, Reckless, and Gross Negligence". *Louisiana Law Review, Vol. 48, nº 6*, pp.1381-1409.
- CAMPBELL, Stuart (1998). *Translation Into the Second Language*. London & New York: Longman.
- CATFORD, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation: An essay in applied linguistics*. Oxford: Oxford University Press.
- DERRIDA, Jacques (2005). "Freud and the Scene of Writing". In J. Derrida (Comp.), *Writing and Difference* (pp.246-291). London & New York: Routledge
- FERREIRA, Manuela Malheiro (2003). *Educação Intercultural*. Lisboa: Universidade Aberta.
- GALDIA, Marcus (2003). "Comparative law and legal translation". *The European Legal Forum (E), 1-2003*, pp.1-4. Disponível em <http://www.simons-law.com/library/pdf/e/355.pdf> (consultado pela última vez a 04-10-2015)
- GIDDENS, Anthony (2000). *Capitalismo e Moderna Teoria Social*. Lisboa: Editorial Presença.

- GLOVER, John (1995). "Banks and Fiduciary Relationships". *Bond Law Review*, Vol. 7, n.1, pp.50-66.
- HAYES, John. R., SCRIVER, Karen A., STRATMAN, James F. & CAREY, Linda (1987). "Cognitive Processes in Revision". In S. Rosenberg (Ed.), *Reading, Writing and Language Learning: Advances in applied psycholinguistics*, Vol. II (pp.176-240). Cambridge: Cambridge University Press.
- HEIM, Michael Henry; TYMOWSKI, Andrzej W. (2006). *Guidelines for the Translation of Social Science Texts*. American Council of Learned Societies. Disponível em várias linguagens em: <http://www.acls.org/programs/sstp/> (consultado pela última vez a 04-10-2015)
- HOUSE, Juliane (1997). *Translation Quality Assessment: A model revisited*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- HOUSE, Juliane (2001). "Translation Quality Assessment: Linguistic description versus social evaluation". *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, vol. 46, n. 2, pp.243-257
- JAKOBSON, Roman (2000). "On Linguistic Aspects of Translation". In L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* (pp.113-118). London & New York: Routledge.
- KASHIRINA, Natalia (2005). "Psychology of Translation: Critical and creative thinking". In Y. Cui & W. Zhao (Eds.), *Handbook of Research on Teaching Methods in Language Translation and Interpretation* (pp.274-296). Hershey: IGI Global
- LANDERS, Clifford E. (2001). *Literary Translation: A practical guide*. Clevedon: Multilingual Matters.
- MAGALHÃES, Francisco José (1996). *Da tradução profissional em Portugal*. Lisboa: Edições Colibri
- MOSSOP, Brian (2001). *Revising and Editing for Translators*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- NEWMARK, Peter (2001). *A Textbook of Translation*. Shanghai: Shanghai University Press.
- NIDA, Eugene (2000). "Principles of Correspondence". In L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* (pp.127-140). London & New York: Routledge.
- NIDA, Eugene A. (2006). "Theories of Translation". *Pliegos de Yuste*, nº4, I, pp.11-14
- ORTEGA Y GASSET, José (2013). "Miseria y Esplendor de la Traducción". *Scientia Traductionis*, n. 13, pp.5-50
- PIMENTA, Fernando Tavares (2008). "Nacionalismo Euro-Africano em Angola: Uma nova Lusitânia?". In L. R. Torgal, F. T. Pimenta & J. S. Sousa (Coord.), *Comunidades Imaginadas: Nação e nacionalismos em África*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- PINKER, Steven (1994). *The Language Instinct: How the mind creates language*. New York: Harper Perennial Modern Classics.

- PRICE, Joshua M. (2008). "Translating Social Science: Good versus bad utopianism". *Target*, 20:2, pp.348-364.
- RANDALL, Janet (2014). "Tackling 'Legalese': How linguistics can simplify legal language and increase access to justice". In J. Emonds & M. Janebova (eds.), *Language Use and Linguistic Structure* (pp.231-246). Olomouc: Univerzita Palackeho.
- RÉE, Jonathan (1996). "Being Foreign is Different: Can we find equivalents for philosophical terms?". *The Times Literary Supplement* (6 de Setembro 1996), p.13.
- REISS, Katharina (2000). "Type, Kind and Individuality of Text: Decision making in translation". In L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* (pp.160-171). London & New York: Routledge.
- RUSSELL, Bertrand (2009). *History of Western Philosophy*. London: Taylor & Francis.
- SÁEZ, Fernando Trujillo (2002). "Towards Interculturality Through Language Teaching: Argumentative discourse". *Cauce, Revista de Filología y su Didáctica*, nº25, pp.103-119.
- SAGER, Juan C. (1990). *Practical Course in Terminology Processing*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- SAMSON, Richard (2005). "Computer Assisted Translation". In Martha Tennent (Ed.), *Training for the New Millennium: Pedagogies for translation and interpreting* (pp.101-126). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- SCHNELL, Bettina; RODRÍGUEZ, Nadia (2003). "La Traducción Inversa: Apuesta a favor de una causa no perdida". In M. Z. Gonçalves de Abreu & M. de Castro (Coord.), *Estudos de Tradução: Actas de Congresso Internacional* (pp.121-132). Cascais: Principia.
- SNELL-HORNBY, Mary (1995). *Translation Studies: An integrated approach*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- SOKAL, Alan & BRICMONT, Jean (1998). *Fashionable Nonsense: Postmodern intellectuals abuse of science*. New York: Picador.
- STOLZE, Radegundis (2013). "Translation and Law". *Synaps, A Journal of Professional Communication*, 28, pp.3-13.
- STRUNK, W. & WHITE, E. B. (2000). *Elements of Style – With revisions, an introduction and a chapter on writing* (4ª Edição). Massachusetts: Allyn & Bacon.
- SULLIVAN, Hannah (2013). *The Work of Revision*. Harvard: Harvard University Press.
- TOURY, Gideon (1995). "The Nature and Role of Norms in Translation". In G. Toury (Ed.), *Descriptive Translation Studies and Beyond* (pp.53-69). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing.

VERMEER, Hans (2000). "Skopos and Commission in Translational Action". In L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* (pp.221-232). London & New York: Routledge.

VINAY, Jean-Paul & DARBELNET, Jean (2000). "A Methodology for Translation". In L. Venuti (Ed.) *The Translation Studies Reader* (pp.84-93). London & New York: Routledge.

WALLERSTEIN, Immanuel (1981). "Concepts in the Social Sciences: Problems of translation". In M. G. Rose (Ed.), *Translation Spectrum: Essays in theory and practice* (pp.88-98). Albany: Suny Press.

XIABIN, He (2005). "Can we throw 'equivalence' out of the window?". *Translating Today Magazine*, 4, pp.18-19

Anexos



Centro de Estudios Interculturales:

ISCAP

**Instituto Superior de Contabilidade
e Administração**

Instituto Politécnico do Porto

Centro de Estudos Interculturais (CEI)
ISCAP, Gab. 333
Rua Jaime Lopes Amorim
4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal
Tel: +351 22 905 0037
E-mail: cei@iscap.ipp.pt
Facebook: Centro de Estudos Interculturais
Twitter: ISCAPCEI

www.iscap.ipp.pt/cei

Presentación y Objetivos:

Desde 2007, el Centro de Estudios Interculturales (CEI) del ISCAP lleva a cabo la investigación básica y aplicada y coopera con instituciones nacionales y extranjeras en actividades de carácter científico y cultural. El CEI incluye en su nombre y objetivos el panorama generado por la investigación intercultural y transdisciplinar que desarrolla, por las oportunidades de intercambio que crea y las iniciativas editoriales que realiza. El equipo del CEI es formado por profesores y estudiantes del ISCAP y investigadores de otras instituciones nacionales y extranjeras, teniendo aún en cuenta un reputado Comité Científico Asesor.

El CEI organiza conferencias, proyectos, tesis y pasantías para estudiantes de grau y máster; cuenta con una biblioteca especializada abierta a toda la comunidad; y promueve la participación de sus empleados en conferencias y publicaciones nacionales e internacionales. Cada año se concede el Premio CEI para el mejor trabajo final de Máster en Traducción e Interpretación Especializados, celebrado en ISCAP.

El CEI es un centro de investigación del Instituto de Estudios de Literatura Tradicional de la Universidad Nueva de Lisboa. El CEI es miembro de la ECREA y de la SPACE, y mantiene alianzas con lo CEMRI de la Universidad Aberta, Universidades de Vigo, Santiago de Compostela, Bretagne, Spiru Haret, University Politehnica of Bucharest, Franche-Comté, Bourgogne-Dijon, Strasbourg, Paris-Nanterre, Angers, Paraíba, Nicolas Copernicus-Torun, Artois, Barcelona, Letonia, València, Córdoba, Málaga, Jaen, Kuban State University, Skopje, Delaware State University, y también con la Unyleya (Leya Group) y la Asociación Nacional de Empresarias. El CEI es miembro fundador de la ECREA *Women's Network*.

Líneas de Investigación:

1. Intercultural Theories

Comparative Law across Cultures

Intercultural Representations of Gender

Life-Stories between East and West

Representations of Portugal in Non-Portuguese Fiction

Translation and History

Translation and Ideology

Visual Culture

2. Cultural Representations

Aspects of Manipulation, Censorship and Resistance

Cultural Translation: The representation of Portuguese characters

Generations and Geographies in the Construction of Gender and Identity

Intercultural Representations in 19th century Military Narratives

(Inter) Cultural competence in health care

Literature and (Inter)Culture in Iberian Studies

Narratives by Women in Times of War

Portrayals of Gender in the Press and the Mass Media

The cultural background in African tales and novels

Travel Narratives by/about Women

3. Communication Strategies

Comparative study of the systems of public employment and local government

Cross-Cultural Issues in B-Learning Strategies

Intercultural Dynamics in the Classroom

Juridical study of the legal condition of slavery, colonial compulsory work and the origins of labour law

Legal Translation (German-Portuguese)

European Constitutionalism and the Language Question

Multimedia Investigation in Education, digital narratives, life stories, identity and self

Social-Cultural Study of E-Learning, Free Software, E-Commerce and Fair-Trade

The Juridical System of Cooperatives: A Study in Comparative Law

Trust the tale AND the teller: Language Teachers' Narratives across Cultures

Conferencias & congresos:

II Congreso Internacional “**Las mujeres en el Imperio Colonial Portugués**”, ISCAP, 20-22 Noviembre 2006.

I Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 9 Diciembre 2008.

Conferencia “**Interculturales Coloniales**”, ISCAP, 6 Febrero 2009.

Conferencia “**Interculturalidad en las artes y los medios de comunicación**”, ISCAP, 29 Abril 2009.

I, II, III, IV y V **Ciclos de Conferências** do CEI 2007 - 2012.

Conferencia “**Las palabras del Mar / Las palabras de la Ria**”, Museu Marítimo de Ílhavo, 23 Octubre 2009.

ECREA Workshop “**Gender in European Academia**”, ISCAP, 25 Noviembre 2009.

Conferencia “**A Globalización Lusófona. Perspectivas Interculturales**”, ISCAP, 18 Junio 2010.

Conferencia “**Puentes Interculturales. Traducción y Cooperación**”, ISCAP, 9 Julio 2010.

Conferencia Internacional “**InterCulturas & InterArtes**”, ISCAP, 14 Enero 2011.

II Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 25-27 Mayo 2011.

Conferencia “**Cultura Visual Urbana e Expresiones de Arte Popular**”, ISCAP, 17-18 Noviembre 2011.

I Foro Internacional de Comunicación Intercultural, ISCAP, 2-3 Mayo 2012.

Conferencia “**Dinâmicas Interculturais a Oriente**”, ISCAP, 14 Diciembre 2012.

II Foro Internacional de Comunicación Intercultural, ISCAP, 16-17 Maio 2013.

Libros:

● **Eastwards / Westwards: Which Direction for Gender Studies in the 21st Century?** Cambridge Scholars Publishing (CSP), 2007.

“An intellectual journey that is simultaneously exciting and disturbing.” (Barbara Andaya, Univ. of Hawai’i)

● **Condição Feminina no Império Colonial Português**. Edições Politema, 2008.

“Este libro es uno de esos que sorprende. Por la calidad, por la diversidad, por la coraje.” (Público)

● **Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theatre of Shadows**. CSP, 2008.

“Recent and very challenging feminist work on the position of women in the Portuguese colonial empire.” (*International Institute for Asian Studies Newsletter*)

● **From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues**. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

CSP’s Book of the Month – Social Sciences – August 2012.

Invited by the government of Azerbaijan for the *II World Forum on Intercultural Dialogue*, Baku, June 2013.

● **Diálogos Interculturais: Os Novos Rumos da Viagem**. Vida Económica, 2011.

“Un gran cruce de conocimiento.” (*Jornal de Notícias*)

● **In Permanent Transit: Discourses and Maps of the Intercultural Experience**. CSP, 2012.

“A well-choreographed series of essays on a very poignant theme” (*Journal of International and Global Studies*)

● **E-REI, Revista Electrónica de Estudios Interculturales**, nº 1 (www.iscap.ipp.pt/cei)

En breve:

● **Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais**. Afrontamento, 2013.

● **Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption**. CSP, 2014.

● **Comunicação, Representações e Práticas Interculturais: Uma Perspectiva Global**.

VI Ciclo de Conferencias del Centro de Estudios Interculturales 2012/2013

25 – 26 Octubre 2012 – 16.00 <i>People, Nation and Folklore: Intercultural Approaches & Translation, Intranslation and Non-Translatable</i> Brigitte Krulic & Jean-Jacques Briu (Univ. Paris X, Nanterre – La Defense)	21 Noviembre 2012 – 16.00 <i>The Pedagogical project of Writing East Timor for Children</i> David Callahan (Univ. Aveiro)	14 Diciembre 2012 – 15.00 <i>Intercultural Dynamics and Strategies: The Case of Macao – Isabel Pinto (CEI) & Postcolonial Surveillance: Lisbon, Bombay, Goa – Chris Larkosh</i> (Univ. Massachusetts Dartmouth)
25 Enero 2013 – 16.00 <i>Representing Macao in English Literatures</i> Rogério Miguel Puga	1 Marzo 2013 – 16.00 <i>When cinema connects cultures: The cinematic fiction of Rubem Fonseca</i>	22 Marzo 2013 – 16.00 CEI Award 2012 Conference

(CETAPS, Univ. Nova Lisboa)	Helena Lopes (ISCAP & Univ. Porto)	& Forum of CEI's Young Researchers
12 Abril 2013 – 16.00 <i>Research 2.0 – Web 2.0 in intercultural research</i> Anabela Mesquita (CEI – ISCAP)	10 Mayo 2013 – 15.00 <i>Princes de la nuit et des angoisses: Les poètes maudits du rock</i> Béatrice Jongy (Univ. Bourgogne)	13 Junio 2013 – 15.00 <i>Coloquio Internacional de Encerramiento del VI ciclo de Conferencias del CEI</i> (IELT, Univ. Nova Lisboa; Univ. Artois, Francia; Universidad Nicolaus Copernicus, Toruń, Polonia)



Centre for Intercultural Studies

www.iscap.ipp.pt/cei

ISCAP

**School of Accounting
and Administration**

Polytechnic Institute of Oporto

Centro de Estudos Interculturais (CEI)
ISCAP, office 333
Rua Jaime Lopes Amorim

4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal
Phone: +351 22 905 0037
E-mail: cei@iscap.ipp.pt

Facebook: Centro de Estudos Interculturais

Twitter: ISCAPCEI

Presentation and Objectives:

Since 2007, the Centre for Intercultural Studies (CEI) of ISCAP-IPP develops applied and fundamental research and co-operates with other national and international institutions in scientific, technical and cultural programs. Our designation and goals comprehend the whole intercultural and interdisciplinary field created by our research, by our opportunities for cultural interchange, and by our scientific and editorial projects. CEI's team is composed of lecturers and students from ISCAP and from other national and international institutions, and has the support of a renowned Advisory Board. CEI hosts and supervises classes, projects, dissertations, and the training of graduate and post-graduate students; CEI's specialized library is open to the academic community; CEI supports the participation of its team members in national and international conferences and editorial projects. Every year, CEI grants an award for the best final project of the Masters in Specialized Translation and Interpreting of ISCAP-IPP.

CEI is a research associate of the Institute for the Study of Literatures and Traditions of Lisbon's New University, and collaborates with the CEMRI of the Portuguese Open University, Universities of Vigo, Bretagne, Spiru Haret and Tehnica of Bucharest, Franche-Comté, Bourgogne-Dijon, Paris-Nanterre, Angers, Paraíba, Paraná, Jaén, Castilla la Mancha, Nicolas Copernicus-Torun, Artois, Barcelona, Latvia, Macau, Mozambique, Kuban State University, Skopje, Delaware State University, as well as with Unyleya, Association of Women Entrepreneurs, Luso-Turkish Association and IPP's Brazilian Centre for Research, Projects and Innovation. CEI is a founding member of ECREA *Women's Network*.

Research lines:

1. Intercultural Theories

Comparative Law across Cultures

Concepts of Interculturalism and Multiculturalism

Intercultural Representations of Gender

Life-Stories between East and West

Literary Geographies

Representations of Portugal in Non-Portuguese Fiction

Visual Culture and Intermodality

2. Cultural Representations

Cultural Translation: The representation of Portuguese characters

Generations and Geographies in the Construction of Gender and Identity

Intercultural Representations in 19th century Military Narratives

(Inter) Cultural competence in health care

Literature and (Inter)Culture in Iberian Studies

Luso-American intercultural relations

Manipulation, Censorship and Resistance in Cultural Translation

Narratives by Women in Times of War

Portrayals of Gender in the Press and the Mass Media

The cultural background in African tales and novels

Travel Narratives by/about Women

3. Communication Strategies

Cross-Cultural Issues in B-Learning Strategies

Intercultural Communication Strategies in videogames

Intercultural Dynamics in the Classroom

Juridical study of the legal condition of slavery, colonial compulsory work and the origins of labour law

Legal Translation

European Constitutionalism and the Language Question

Multimedia Investigation in Education, digital narratives, life stories, identity and self

Translation & Interpreting, Identity and Ideology

Trust the tale AND the teller: Language Teachers' Narratives across Cultures

Conferences and Seminars:

II International Conference "**Women in the Portuguese Colonial Empire**", ISCAP, 20-22 November 2006.

I International Conference on Intercultural Studies, ISCAP, 9 December 2008.

Seminar "**Colonialism and Interculture**", ISCAP, 6 February 2009.

Seminar "**Interculturality in the Arts and the Media**", ISCAP, 29 April 2009.

Seminar "**Voices of the Sea, Voices of the River**", Maritime Museum of Ílhavo, 23 October 2009.

International ECREA Workshop "**Gender in European Academia**", ISCAP, 25 November 2009.

Seminar "**Portuguese Globalization: An Intercultural Approach**", ISCAP, 18 June 2010.

Seminar "**Intercultural Bridges: Translation and Cooperation**", ISCAP, 9 July 2010.

Seminar "**Inter-Cultures & Inter-Arts**", ISCAP, 14 January 2011.

II International Conference on Intercultural Studies, ISCAP, 25-27 May 2011.

Seminar & Workshop "**Urban Visual Culture and Popular Art**", ISCAP, 17-18 November 2011.

I & II International Forum on Intercultural Communication, ISCAP, May 2012 and 2013.

Seminar "**Intercultural Dynamics in the East**", ISCAP, 14 December 2012.

Seminar "**Education, Science and Culture in the Digital Era**", ISCAP, 19 February 2014.

Workshop "**Digital Storytelling: Living Interculturality**", ISCAP, 7 May 2014.

Seminar "**Marketing across Cultures**", ISCAP, 14 May 2014.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII Conference Cycles 2007 – 2015...

Books:

- ***Eastwards / Westwards: Which Direction for Gender Studies in the 21st Century?*** Cambridge Scholars Publishing (CSP), 2007.
“An intellectual journey that is simultaneously exciting and disturbing.” (Barbara Andaya, Univ. of Hawai'i)
- ***Condição Feminina no Império Colonial Português***. Edições Politeia, 2008.
“This book is a surprise. Because of its quality, its diversity and its courage.” (*Público*)
- ***Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theatre of Shadows***. CSP, 2008.
“Recent and very challenging feminist work on the position of women in the Portuguese colonial empire.” (*International Institute for Asian Studies Newsletter*)
- ***From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues***. CSP, 2010.
CSP's Book of the Month – Social Sciences – August 2012.
Invited by the government of Azerbaijan for the *II World Forum on Intercultural Dialogue*, Baku, June 2013.
- ***Diálogos Interculturais: Os Novos Rumos da Viagem***. Vida Económica, 2011.
“A vast crossroads of disciplines.” (*Jornal de Notícias*)
- ***In Permanent Transit: Discourses and Maps of the Intercultural Experience***. CSP, 2012.
“A well-choreographed series of essays on a very poignant theme” (*Journal of International and Global Studies*)
- ***Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais***. Afrontamento, 2013.
- ***Intercultural Communication, Representations and Practices: A Global Approach***. Unyleya, 2014.
- ***Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption***. CSP, 2014.
- ***E-REI, Electronic Journal of Intercultural Studies***.

VIII Conference Cycle 2014/2015

<p>15 September 2014 – 15.00</p> <p><i>Potentials and Barriers in Intercultural Understanding</i></p> <p>Adrian Holliday (Canterbury Christ Church University)</p>	<p>17 October 2014 – 16.00</p> <p><i>Youth Cultures, Public Spaces and Digital Circuits: A Reflection</i></p> <p>Ricardo Campos (CEI & CEMRI – Univ. Aberta)</p>	<p>14 November 2014 – 16.00</p> <p><i>The Image of Germany in the Portuguese Media during the fall of the Berlin Wall</i></p> <p>Marco Furtado (CEI – ISCAP)</p>
<p>12 December 2014 – 16.00</p> <p><i>Po-ex.net: A Taxonomic Model for Digital Archives of Experimental and Digital Literature</i></p> <p>Rui Torres (Univ. Fernando Pessoa)</p>	<p>16 January 2015 – 16.00</p> <p>FÓRUM YOUNG RESEARCHERS AT CEI</p>	<p>13 March 2015 – 16.00</p> <p><i>Travels in Spain: Living and representing intercultural spaces</i></p> <p>Sara Pascoal (CEI – ISCAP)</p> <p>&</p> <p><i>Chinese Immigrants: A reflection on the meaning of community</i></p> <p>Isabel Pinto (CEI)</p>
<p>17 April 2015 – 16.00</p> <p><i>Economy and Art in English and German Avant-Guard magazines during World War 1</i></p>	<p>15 May 2015 – 16.00</p> <p><i>Portuguese-Romanian Intercultural Connections</i></p> <p>Luiza Marinescu</p>	<p>12 June 2015 – 16.00</p> <p>INTERDISCIPLINARY COLLOQUIUM CEI – IELT (FCSH/UNL)</p>

Manuela Veloso (CEI – ISCAP)	(University Spiru Haret, Bucureste)	
---------------------------------	-------------------------------------	--

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROGRAMA UM COMPUTADOR POR ALUNO-PROUCA¹

Ana Maria Ribas²

Resumo: O presente artigo traz um recorte da dissertação intitulada Programa um Computador por Aluno (PROUCA): Formação e Prática Docente desenvolvida na linha de pesquisa Práticas Pedagógicas e Suas Relações com a Formação Docente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande-MS. Neste recorte a finalidade é discutir a prática docente no PROUCA, em uma escola pública estadual de Terenos-MS. O PROUCA prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública com foco na inclusão digital e integração das ações na escola para o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). A pesquisa define-se do ponto de vista metodológico como uma investigação com abordagem qualitativa e como instrumento de coleta de dados foi utilizada a entrevista semiestruturada. Os sujeitos da pesquisa são 8 professoras do ensino fundamental e médio que concluíram o curso oferecido pelo PROUCA em 2011. Os resultados apontam que a presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. As professoras perceberam mudanças nas suas práticas docentes de cunho organizacional, técnico e pedagógico nas aulas mediadas pelo laptop. Por essa razão, as professoras argumentaram que necessitam de mais tempo para o planejamento, sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço. Sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa conectividade para o desenvolvimento das atividades no laptop.

¹Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPQ

² Mestre em Educação pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB). Professora da Rede Pública Municipal em Campo Grande-MS/DITEC/SEMED. Pesquisadora do GETED (Grupo de Estudo e Pesquisa em Tecnologia Educacional e Educação a Distância).

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz um recorte da dissertação intitulada Programa um Computador por Aluno (PROUCA): Formação e Prática Docente desenvolvida na linha de pesquisa Práticas Pedagógicas e Suas Relações com a Formação Docente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande-MS. Neste recorte a finalidade é discutir a prática docente no PROUCA, em uma escola pública estadual de Terenos-MS.

Esta instituição escolar³ com 343 alunos matriculados, em 2010, foi contemplada com o Programa Um computador por aluno – PROUCA – do Ministério da Educação - MEC em parceria com a Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Este programa prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública com foco na inclusão digital e integração das ações na escola para o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). A escola foi beneficiada com 400 computadores portáteis/laptops modelo ClassMatePC com memória RAM de 512 MB, tela de LCD com sete polegadas, software livre com código aberto, editor de textos, planilhas, apresentação de slides e todos conectados à rede mundial de computadores por meio do dispositivo wireless para toda comunidade escolar.

Diante disso, surgem desafios marcados por mudanças relacionadas à prática pedagógica dos professores, os quais estão sendo provocados a romper com suas práticas de utilização de um único laboratório padrão com 20 máquinas e lidar com alunos tendo em mãos um computador portátil/laptop conectado à internet na sala de aula (Figura 1).

³ A Escola possui 24 professores e esta inserida na fase Piloto do PROUCA.

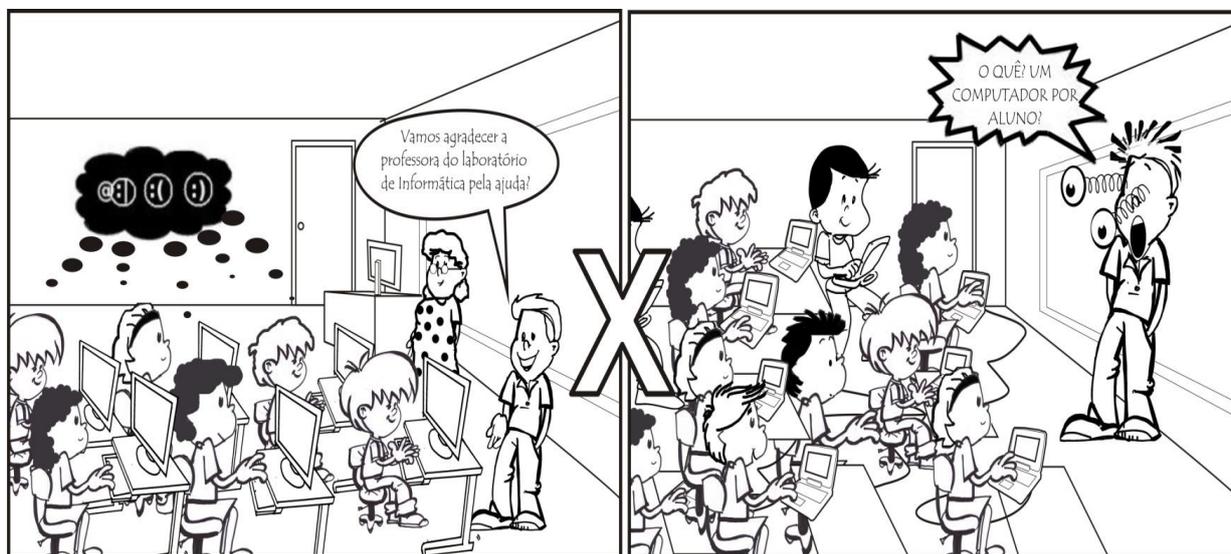


Figura 1: Problema da pesquisa

Fonte: Autora

A pesquisa define-se do ponto de vista metodológico como uma investigação com abordagem qualitativa. Entendemos por abordagem qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1982), que apresenta cinco características básicas: dados descritivos; inserção direta do pesquisador no ambiente pesquisado, sempre preocupado em apresentar a perspectiva dos participantes da pesquisa; foco no processo e não no produto; valorização do ambiente natural como provedor de dados; e o pesquisador como o principal instrumento de investigação.

Ainda, concordamos com Bodgan e Biklen (1994, p. 49), quando afirmam que “a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com ideia de que nada é trivial, que tudo tem um potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo”.

Nesse sentido, a pesquisa com abordagem qualitativa implica um contato direto do pesquisador com o objeto. A imersão do pesquisador com rigor científico informações ricas e detalhadas que contribuem para o aprofundamento da compreensão do contexto no qual ocorre o fenômeno que está sendo estudado.

Os sujeitos da pesquisa são professoras do ensino fundamental e médio que concluíram o curso oferecido pelo PROUCA em 2011. Sendo 3 (três) professoras dos anos iniciais do ensino fundamental; 3 (três) professoras dos anos finais do ensino fundamental e 2 (duas) professoras do ensino médio. Os sujeitos concordaram em participar da pesquisa mediante os esclarecimentos dos objetivos, fundamentados nas

normas do Comitê de Ética da Universidade, bem como, assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido.

Os dados coletados para essa pesquisa se deram por meio de entrevista semiestruturada durante o segundo semestre de 2012 com foco na prática docente no PROUCA.

Os excertos das entrevistas foram transcritos sem qualquer alteração. No sentido de manter o anonimato identificamos os sujeitos com nomes dos softwares existentes no laptop. Ressaltamos que a escolha dos nomes não visa criar um estereótipo das professoras e sim dar visibilidade e voz aos diálogos produzidos nesta pesquisa.

Outro compromisso assumido é a não divulgação do ano e/ou turma que as professoras atuam, bem como, o nome das disciplinas ministradas, justifica-se pelo fato da escola ser pequena e ter apenas um professor de cada área do currículo, logo, se citarmos provavelmente seria identificado.

Portanto, para atender ao objetivo desta pesquisa, este artigo foi organizado da seguinte forma: Primeiro realizamos uma discussão partindo do princípio de que a formação continuada pode influenciar a prática docente para o uso das tecnologias na educação. Em seguida, debatemos a prática docente no PROUCA. Por fim, tecemos algumas considerações sobre a prática docente de uma escola pública estadual em que todos os alunos e professores tem à disposição um computador portátil.

FORMAÇÃO DOCENTE E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Para Bruno e Teixeira (2010, p.154) “podemos qualificar o cenário atual como: midiático, informacional, tecnológico, pós-moderno, globalizado, cibercultural”. Assim, a sociedade é marcada pelo excesso e velocidade da informação e mudanças nas relações de tempo e de espaço. Estes avanços das tecnologias da informação e comunicação (TIC)⁴ suscitam mudanças em todas as esferas da sociedade, a escola não está imune a este processo de transformação. Por esse prisma, Cunha (1998) afirma que o professor possui muitos desafios, dentre eles, as novas tecnologias.

Kenski (2003, 2010) defende a ideia da necessidade dos professores aproveitarem este momento para adoção de postura de enfrentamento a estes desafios e transformarem essa infinidade de ferramentas proporcionadas pelo advento das tecnologias em possibilidades significativas no ensino. Esta mesma pesquisadora discute que as TIC no ambiente escolar provocam novas formas de ensinar e aprender. Isso significa que o ensino não ocorre somente na sala de aula centrado na figura do professor. As TIC presente no processo educacional podem aproximar pessoas, aprender e ensinar de forma colaborativa, interativa e coletiva.

Tendo em vista este constante cenário de transformações, a formação de professores revela-se um papel fundamental para atendimento às novas demandas das gerações acostumadas com o uso constante das tecnologias. O grande desafio da formação não está centrado apenas na disponibilização de tecnologias para utilização no espaço escolar e sim na compreensão pedagógica destes recursos tecnológicos nas práticas pedagógicas.

Portanto, defendemos uma formação permanente que não enxerga a tecnologia como salvadora para os problemas educacionais. Não acreditamos, assim como Barreto (2009), em uma formação que enxerga as TIC como um fetiche, com poderes e solução para realizar os sonhos, desejos e fantasias da/ na educação. Barreto (2006, p. 2) conclui que “[...] é como se a sua simples presença, em uma espécie de passe de mágica, resultasse em diferenças substantivas nos mais variados processos de ensinar-aprender”. Contribui para esta discussão, Sancho e Hernandez (2006) que criticam a

⁴ abrangem as tecnologias computacionais, a telefonia móvel e a *Internet*

postura do professor técnófilo, o qual acredita na possibilidade das tecnologias sanar imediatamente as angústias, perplexidades e todos os problemas existentes no cotidiano escolar.

Também não concordamos em apoiar, a postura de um professor tecnófobo, que repudia as possibilidades pedagógicas das TIC, enxergando-a como algo prejudicial na educação, a todo o momento temem serem substituídos por ela, negando o seu próprio valor profissional na educação.

O reconhecimento da inserção das TIC ao processo educacional pode ser uma forma de descentralização de poder do professor, uma forma de pensar a educação em uma relação dialógica, sem incorrer em práticas mecanicistas e ditadoras. Em outras palavras, é necessário, fundamentar teoricamente ideias para debate e construção de um trabalho pedagógico com as TIC voltado para os problemas educacionais.

Sob este prisma Sancho e Hernandez (2006, p. 279), propõe que:

A comunidade escolar se depara com três caminhos: repelir as tecnologias e tentar ficar fora do processo; apropriar-se da técnica e transformar a vida em uma corrida atrás do novo; ou apropriar-se dos processos, desenvolvendo habilidades que permitam o controle das tecnologias e de seus efeitos. Consideramos a terceira opção como a que melhor viabiliza uma formação intelectual, emocional e corporal do cidadão, que lhe permita criar, planejar e interferir na sociedade.

Por conseguinte, a formação de professores, deve conceber as TIC como ambientes propícios à construção de conhecimento, rejeitando a perspectiva de transmissão de saberes, que seja capaz de gerar movimentos não lineares, refletindo sobre suas práticas no contexto social.

Para Sampaio e Leite (2008, p. 10) “a escola, como parte importante desse mundo, cujas referências de poder e conhecimento têm se alterado fortemente, não pode ignorar esse processo”, ou seja, um processo que orienta uma educação de acordo com as necessidades da sociedade em que está inserida, primando por uma base, crítica e reflexiva da realidade. No entendimento de Sampaio e Leite (2008, p. 102), somente é possível se a formação “[...] for baseada em um conhecimento que permita ao professor interpretar, refletir e dominar criticamente a tecnologia” (id., 2008, p. 102). Para Belloni (2003, p. 77) “[...] a perspectiva da formação de professores exige esta reflexão sobre

como integrar as TIC à educação como caminho para pensar como formar professores enquanto futuros usuários ativos e críticos [...]”.

Pautada ainda, nesta perspectiva crítica para o domínio das tecnologias, Barreto (2009) critica os programas de formação, que tem como referência a formação de professores como usuários consumidores, formações que não atendem as necessidades reais da escola e ainda, impõem modelos homogêneos preocupam-se apenas em atingir números quantitativos.

Complementando, Barreto (2009, p. 115) afirma:

[...] para tanto, é preciso questionar as expressões que, a um só tempo, sustentam a defesa de perspectivas messiânicas e apontam para atalhos que aliam reducionismo a sofisticação tecnológica. [...] é preciso instituir espaços de trocas sistemáticas entre os sujeitos para o encaminhamento de perguntas como: quais tecnologias? Para quem? Para quê? Em que termos?

A partir da análise de Sampaio e Leite (2008), Belloni (2003) e Barreto (2009) podemos elencar alguns elementos na formação de professores para a inserção das TIC. Uma formação que privilegia apenas o domínio tecnológico das ferramentas, fundamentada na racionalidade técnica não é suficiente para entender as constantes transformações da sociedade. Portanto, é primordial uma formação que não seja amarrada em teorias e práticas tradicionais de ensino, que combata as ideologias dominantes, que apoie os professores na construção de uma visão crítica e emancipatória das TIC no âmbito escolar.

Desta forma concebemos uma formação docente que se desdobra numa postura que pressupõe os docentes como “intelectual crítico” (CONTREIRAS, 2002) e o aluno como autor de conhecimentos, ambos capazes de refletir sobre os aspectos positivos e negativos das tecnologias da informação e comunicação e que não enxergam as TIC como um imperativo em suas práticas.

Almeida e Prado (1999) advogam a ideia de que a formação de professores com pressupostos baseados na reflexão sobre a prática torna-se mais relevante do que a aquisição de modernos artefatos tecnológicos. Cabe trazer um questionamento: o que adianta a escola adquirir modernos equipamentos, se não suscitam novos desafios para a produção de conhecimentos, se a prática do professor continua a mesma?

Nesse entendimento, a formação perpassa pela compreensão emancipatória das possibilidades pedagógicas oferecidas pelas tecnologias da informação e comunicação, construída a partir da realidade concreta de seus sujeitos, tendo como alicerce os pressupostos teórico-metodológicos que devem ser mobilizados no processo pedagógico.

Acreditamos que um dos possíveis pontos de discussão sobre a formação de professores, quanto a inserção das tecnologias da informação e comunicação em suas práticas pedagógicas, são os movimentos numa perspectiva crítica e reflexiva, que podem garantir o desenvolvimento de práticas voltadas para o protagonismo, que considera os envolvidos como sujeitos passíveis de (re)escrever, (re)construir suas histórias e não como fantoches da sociedade vigente.

Almeida e Valente (2011, p. 10) enfatizam: “é necessário repensar o papel da escola neste mundo digital o qual vem atribuindo aos educadores múltiplos dilemas de natureza epistemológica e teórico-metodológica, considerando-se a prática desses profissionais”.

Nas palavras de Almeida e Valente (2011) podemos inferir que é inegável o destaque do computador, neste mundo digital, como um processo que envolve diversas competências na vida dos professores e alunos, há de se ter uma pausa nesta dissertação para repensar o papel desta máquina na educação, nossa próxima discussão.

O DEBATE SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROUCA

A inserção do laptop no contexto escolar lança aos educadores desafios relacionados à prática docente. Ouvi-los pode revelar as lacunas e as possibilidades pedagógicas do computador no processo de ensino e aprendizagem, sobretudo nesta experiência brasileira de implantação do PROUCA.

Nesse sentido, a professora Squeak relata que a chegada dos laptops na escola, trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. Por outro lado, enxerga como um desafio para a sua prática pedagógica.

Houve mudança sim na minha prática pedagógica, eu acredito, são os desafios, e eu creio que este desafio veio para um crescimento. Foi gerado um medo, normal como em todo desafio, será que vou conseguir, será que vai dar certo?

A professora TuxPaint percebe que os alunos preferem as aulas com os laptops a uma aula com lousa e livro. Consequentemente isso a faz planejar mais aulas com os computadores portáteis para atender as necessidades dos seus alunos.

Eu vejo assim que quando a gente vai trabalhar tanto na sala de informática ou laptop, os alunos eles ficam assim mais diferentes, do que a gente tá lá, com uma aula ,com livro, lousa e, com explicação. Quando você vai para o laptop, você percebe que eles ficam mais atentos. Porque eles gostam da tecnologia. Acho que isso muda totalmente a prática pedagógica da gente porque antes era só lousa e livro, livro e lousa.

Sob estes aspectos, Almeida e Valente (2011) argumentam a necessidade de formações com movimentos de aliar a teoria à prática e prática à teoria. Desta maneira, o professor pode deixar de lado o medo e refletir sobre suas próprias práticas, aprendendo mediante às situações problemáticas vivenciadas na sala de aula com o laptop. Kenski (2013, p.91) defende a ideia “formar professores com qualidade e conhecimento teórico e prático para atuar em múltiplas frentes, além dos espaços tradicionais da educação [...] é uma necessidade que a nova cultura e a nova sociedade exigem”.

A professora KLogo reconhece as mudanças na sua prática pedagógica quando pensa na elaboração do planejamento. Preocupa-se em desenvolver aulas criativas com foco na aprendizagem dos alunos. Além disso, expressa uma dificuldade para

integrar o laptop a sua prática pedagógica quando considera a sala de aula, a sala de tecnologia e as aulas com laptop como ambientes fragmentados, conforme relato a seguir.

Quando eu vou fazer o meu planejamento eu tenho que pensar nele muito bem, porque na verdade eu tenho três possibilidades. Eu tenho a sala de Tecnologias, tenho o LAPTOP e tenho a minha prática de sala de aula sem os recursos tecnológicos. Então eu tenho que pensar na dinâmica, na didática, como eu vou transferir aquele conteúdo para que saia uma aula bem preparada. [...] eu fico pensando não é fácil, não você tem que ter criatividade. Puxa como é que vou trabalhar com o laptop. Aí já sai um monte de interrogação e se eu fizer isso, corremos todos os riscos de dar certo ou não. Mas, creio que mudou sim, houve uma mudança.

Ao considerar as necessidades da integração do computador às práticas pedagógicas, Valente (1997), defende que a formação deve criar condições para que o professor compreenda a integração do computador a sua prática pedagógica com uma abordagem integradora de conteúdos e não uma prática fragmentada do ensino. “[...] deve-se criar condições para que o professor saiba recontextualizar o aprendizado e a experiência vivida durante a sua formação para a sua realidade de sala de aula compatibilizando as necessidades de seus alunos e os objetivos pedagógicos que se dispõe a atingir” (VALENTE, 1997, p. 14).

A professora Planilha Eletrônica destaca em seu depoimento que sempre inovou nas suas práticas pedagógicas. Por essa razão, acredita que não houve mudanças na sua prática pedagógica. Argumenta que os laptops contribuem para que os alunos tenham oportunidades iguais na realização das atividades, o que não acontece no laboratório de informática da escola. Outro ponto evidenciado pela professora é a possibilidade de exploração dos recursos do laptop.

Eu acho que contribuiu, não mudou, acrescentou. Contribuiu assim, porque agora todos os meus alunos podem realmente fazer uma atividade, talvez por este ângulo, contribuiu para as aulas, sim. Durante o meu planejamento, continuo fazendo as mesmas coisas, sempre inovei. Vejo que estou adquirindo novas experiências. Não mudei, quando chegou o laptop, passei apenas a usá-lo mais que a sala de tecnologia, vejo que com o laptop a gente pode usar mais os recursos tecnológicos, não fico só limitado ao laboratório.

Para explicar esse contexto, embasamo-nos na afirmação de Almeida e Prado (2011, p.38) “O uso do laptop educacional permite romper com o isolamento das

atividades desenvolvidas em laboratórios e integrar ao trabalho pedagógico [...], flexibilizando os tempos de aprender [...]”.

Ainda sob este cenário, as professoras KWord, KPresenter e TuxMath relatam as dificuldades enfrentadas no PROUCA relacionadas às suas práticas pedagógicas. Pela fisionomia e suspiros ao longo das suas falas, as entrevistas, em alguns momentos, tem tons de desabafo. A partir destes diálogos, identificamos problemas de conectividade existentes na escola.

Notamos a angústia e a frustração das Professoras KWord, KPresenter, quando argumentam que necessitam de mais tempo para o planejamento, sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa internet para o desenvolvimento das atividades com o laptop.

Na minha prática perco mais tempo para elaborar coisas que poderiam ser aplicados em determinados conteúdos. Se a internet funcionasse com a rapidez que deveria, seria uma ferramenta magnífica em sala de aula. Na hora poderíamos fazer o planejamento, já pegava o endereço, poderíamos pesquisar em sites rapidinhos. Mas e aí..., não é possível. Acho que mudaria mais a minha prática se correspondesse às nossas expectativas, rapidez na internet (Professora KWord).

Então, mudou e não mudou. Mudou porque agora eu preciso de mais tempo para pesquisar, planejar minha aula e também porque temos mais uma ferramenta e não mudou mais porque não temos internet. Para falar a verdade, sem o laptop minha prática seria a mesma. Minha principal dificuldade com o laptop é a internet mesmo (Professora KPresenter).

As falas das professoras KWord e KPresenter descortinam um problema percorrido nessa trajetória tanto de ordem técnica como pedagógica, como professoras sabemos e não podemos negar nosso posicionamento político. Portanto, é inaceitável que os professores planejam aulas e se deparem com situações que causam perdas para os alunos e para a sua própria prática pedagógica. Queremos reafirmar que não podemos negar ao professor o direito ao planejamento e a inserção das tecnologias durante as suas atividades pedagógicas.

Nessa perspectiva, Kenski (2006) aponta:

[...] o uso das tecnologias digitais no ensino pelas escolas requer que ela esteja preparada para realizar investimentos consideráveis em equipamentos e, sobretudo, na viabilização das condições de acesso e de uso dessas máquinas. No atual momento tecnológico, não basta às

escolas a posse de computadores e softwares para o uso em atividades de ensino. É preciso também que esses computadores estejam interligados e em condições de acessar a Internet e todos os demais sistemas e serviços disponíveis nas redes (KENSKI; 2006, p. 70).

Esta mesma pesquisadora discute que a rotina da escola sofre alterações à medida que são inseridas em um ambiente tecnológico, para tanto, os professores necessitam dedicar mais tempo aos estudos e pesquisas para que integrem as TIC as suas práticas pedagógicas (KENSKI, 2003).

Concordamos que o panorama da escola sofre alterações com a presença dos laptops e que os professores necessitam buscar aperfeiçoamento continuado quanto ao uso das tecnologias para que ocorram mudanças significativas em suas práticas docentes. Entretanto, não podemos nos furtar da discussão da infraestrutura. Os professores necessitam de boas condições de trabalho para o surgimento de novas concepções pedagógicas. Imbernón (2011) sustenta que a falta de condições de trabalho na escola, referindo-se a espaços, salas de aula e material inadequados prejudicam o funcionamento das atividades na escola.

Por esta razão, a ausência da internet no ambiente escolar gera um grande descontentamento, a professora TuxMath revela na entrevista que o laptop sem conectividade torna-se um penduricalho, um adorno para suas aulas. Com isto, eleva a sua preferência para a utilização do laboratório de informática.

Para mim, é um alibi para trabalhar com os alunos. É um recurso a mais, não tive que me reinventar, é um computador, além disso, a gente utiliza também sala de tecnologia, porque não temos internet no laptop. Estamos sem internet prefiro usar a sala de tecnologia, o laboratório tem mais recursos por causa da internet.

Devido a falta de conectividade nos laptops, a professora KWord considera uma aula de informática significativa somente as aulas realizadas no laboratório. A subutilização do laptop é apontada pela professora ao comparar os recursos do laptop a um livro para as suas “aulas comuns”. A professora conceitua como “aulas comuns”, as aulas ministradas somente com o quadro, livro e giz. Em sua prática pedagógica, os computadores portáteis são usados para a reprodução de atividades que poderiam ser realizadas com o lápis e o papel.

A questão do laptop, como eu falei, uso como auxílio a sala de tecnologia ou as aulas comuns, né . Eu passo os conteúdos, depois utilizo o laptop como se fosse uma tarefa para recordar determinado na minha área. Eu, por exemplo, passo a teoria no quadro e depois eu utilizo o laptop para formar frases, coisas assim, que reforcem o meu conteúdo. Sempre voltado ao conteúdo, pra mim o laptop está no currículo, como se fosse um livro ali, mas a internet faz muita falta com certeza. Aula de informática, mesmo é no laboratório.

A professora KolourPaint, ressalta que sua prática não mudou, enxerga o computador como um complemento para as suas aulas, articulado ao livro e quadro. A sua relação com os recursos do laptop para a criação de um novo ambiente de aprendizagem é distante, ressalta como suficiente, a sua própria prática para a aprendizagem do aluno, independente da presença ou não do laptop.

Quando os computadores chegaram, não mudei minha prática, pra mim ele é um complemento, não mudou nada assim, veio uma ferramenta a mais para você trabalhar, então, por exemplo: você trabalha um texto com um aluno no quadro, e você pode trabalhar aquele texto no computador, peço para eles digitarem [...] Minha prática não mudou uso o quadro, o livro, o laptop. Comigo o aluno aprende de qualquer jeito, com ou sem laptop (risos)!

As vozes das professoras TuxPaint, KWord e KolourPaint aproximam-se de uma prática pedagógica centrada na reprodução e transmissão de conhecimentos, sem ampliação dos espaços de aprendizagem e em consonância com os mesmos caminhos percorridos da educação tradicional. Para Cysneiros (1999) as reais mudanças na escola com a exploração dos recursos tecnológicos ocorrem quando se alteram as rotinas da escola, caso contrário, são apenas aparências, o velho com roupas novas.

Nesse sentido, corrobora Valente (1999) o computador com o paradigma construcionista enfatiza a criação de ambientes de aprendizagem, em que o aluno pode interagir e construir conhecimentos por meio do computador.

Desta maneira, o aluno tem condições de explorar ambientes como sites, softwares, ou até mesmo aplicativos com chances de não seguir um enredo mecânico previamente determinado pelo professor ou pelos programas existentes no computador, esquivando-se de exercícios óbvios, de repetição do tipo pergunta e resposta que não enxerga o aluno como sujeito ativo.

Não queremos culpabilizar as professoras por este cenário apresentado. Discutimos anteriormente que as condições de trabalho tem consequências na prática pedagógica dos professores. Imbernón (2011) afirma que é preciso formar o professor para as “mudanças e incertezas”. Por essa razão, defende que é necessário:

“[...] formar um professor como um profissional prático-reflexivo que se defronta com situações de incerteza, contextualizadas e únicas, que recorre à investigação como uma forma de decidir e intervir praticamente em tais situações, que faz emergir novos discursos teóricos e concepções alternativas de formação (IMBERNÓN, 2011, p.41)

Encontramos no depoimento da professora KPresenter, esta forma de lidar com as situações de incertezas, denominada por ela como “estratégias”. A professora integra o laptop com outros recursos existentes na sala de aula para tentar minimizar os obstáculos vivenciados pela falta da internet, entretanto, declara que com a internet poderia desenvolver melhor o trabalho com os alunos.

Se eu não tenho internet, não deixo de utilizar o laptop. Normalmente eu não conto com ela mesmo. Nos meus planejamentos, procuro integrar com os recursos que eu tenho na sala de aula, como o livro, um DVD, um filme relacionado ao assunto. Posso pedir para eles um texto informativo sobre o conteúdo, uma apresentação, sei lá..tem tantas coisas. Não é uma estratégia ? Sempre falo isso para minha coordenadora. O melhor, claro, seria se tivéssemos uma internet boa e rápida, mas é o que temos para hoje.

Os depoimentos das professoras KPresenter e Planilha Eletrônica, durante as entrevistas relatam as dificuldades técnicas na prática pedagógica do PROUCA. Estes obstáculos para as professoras TuxPaint e TuxMath prejudicam os conteúdos das suas disciplinas. As falas das professoras sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço, cinquenta minutos de aula não são suficientes para o desenvolvimento das aulas.

Às vezes a gente não quer usar o laptop, devido as dificuldades técnicas mesmo, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula , sua atividade (Professora KPresenter).

Dificuldades para usar o laptop nas aulas, eu tenho. Acho que todos têm. Teve um dia que dei aula para o sétimo ano, sala cheia e aí nós estávamos estudando um determinado conteúdo e gostaria que eles assistissem um vídeo. E não foi possível porque estava muito lenta a internet. Foi muito frustrante, Ouvi isso dos alunos “ai esse negócio não

presta, não presta”. Então este dia foi horrível, a internet que não dava certo. O que aconteceu que eu percebo, os nossos alunos às vezes tem uma aversão ao laptop porque eles tiveram várias atividades que não conseguiram concluir por conta da internet (Professora Planilha Eletrônica).

Tem professor que não usa porque dá um pouquinho de trabalho. Como eu já falei, digamos assim que eu chegue numa sala que tenha 20 alunos, talvez oito desses 20 alunos recebam computadores descarregados, às vezes tem uma deficiência no carregamento. Aí você tem que dedicar 20 minutos para organizar tudo. Isso prejudica o conteúdo, que é o que a gente não quer (Professora TuxMath).

Sendo sincera eu estou preferindo a sala de tecnologia, porque lá tem uma professora gerenciadora, ela me ajuda, eu me sinto mais segura caso ocorra algum problema. Na sala de aula, mesmo com a ajuda dos alunos, eu me sinto sozinha. É mais difícil! Pensa pegar o laptop no armário colocar a extensão, ligar tudinho. Eu tenho um tempo de aula de 50 min. Quando tenho aula com o laptop devo ter no máximo de 20 a 30 minutos de aula. No laboratório está tudo arrumadinho, com rede, parece que a aula rende mais (Professora TuxPaint).

Os depoimentos das professoras KPresenter, Planilha Eletrônica, TuxPaint e TuxMath sem dúvidas nos chamam atenção para problemas técnicos, mas também evidenciam as mudanças no ambiente escolar a partir da utilização das tecnologias. Estes aspectos apontados pelas professoras nos remetem as ideias de Kenski (2006, p. 41), [...] abrir-se para novas educações, resultantes de mudanças estruturais nas formas de ensinar e aprender possibilitadas pela atualidade tecnológica é o desafio a ser assumido por toda a sociedade”, nesse sentido, contribui os estudos de Mendes e Almeida (2011, p.57) “a flexibilidade para lidar com esse novo movimento que se instala na sala de aula quando se utiliza o laptop indica uma nova forma de trabalhar o currículo, pois muda o espaço e as relações entre alunos, influenciando no desenvolvimento do currículo[...]”.

As professoras KWord e KLogo, tecem considerações sobre os problemas técnicos apresentados no laptop relacionados à duração da bateria. Este fato resulta na diminuição dos espaços de aprendizagem e na dependência de reservas de horário, tendo a mesma metodologia do laboratório de informática.

Devido ao problema da bateria, se um professor utiliza nos primeiros tempos e a minha aula é no terceiro impossível usá-lo neste dia. Então, sempre esbarro com o problema da bateria. Por esta razão, temos que agendar, é a única forma para dar certo, por isso eu concordo (Professora KWord).

Para usar o laptop você tem que seguir um programação da professora da sala de tecnologia, não tenho muita autonomia, ela que programa, ela que faz o horário para cada professor, não posso chegar e falar assim”quero usar o laptop amanhã, não tem como”, tem que respeitar a programação. Desse jeito, eu acho melhor, porque cada um sabe o seu horário, ninguém vai pegar o laptop na aula da outra, gosto da organização, da programação com relação a isso. Porque a bateria não dura muito, se um professor usar nos dois primeiros tempos, com certeza na próxima aula não teremos mais bateria, ano passado isso já aconteceu comigo (Professora KLogo).

Portanto, as professoras não têm a disposição o laptop para uso o tempo todo, independente de horário, diminuindo suas potencialidades. Para Mendes e Almeida (2011) a presença e disponibilidade do laptop o tempo todo em sala de aula, facilitam a sua utilização pelos professores potencializando a inovação das atividades e cultura tecnológica na escola.

Não podemos deixar de registrar que apesar da existência destas dificuldades de cunho organizacional, técnico e pedagógico, as professoras não deixam de utilizar o laptop, integram com outros recursos em sala de aula, como o livro, o quadro e os próprios recursos do laptop. Todas as atividades propostas pelos professores sejam lúdicas, ou apenas digitação de um texto tem objetivos relacionados ao conteúdo que está sendo ministrado. Sendo assim, é necessário retomar o que discutimos anteriormente sobre formar-se para a mudança e a incerteza (IMBERNÓN, 2011).

Os relatos a seguir apontam o confronto dos professores mediante estas situações de incerteza, no caso, a dificuldade de conexão da internet. Os professores esforçam-se para mediar as suas aulas de uma forma que propicie o diálogo, interação e colaboração, integrando suas aulas com os recursos disponíveis no laptop.

Na ausência da internet trabalho mais com o KWord, KPresenter ⁵e às vezes eu uso aquele recurso da pintura, mas para ilustrar um texto tudo dentro do conteúdo (Professora TuxMath).

Realizamos um projeto aqui na escola devido à sujeira que existia na escola, conversamos com eles: você sabe se a escola está limpa? Você joga o lixo no lugar certo? Os alunos usaram o laptop para fotografar o pátio da escola onde o lixo era descartado de maneira errada, aí eles saíram procurando lixo por toda a escola. Discutíamos o que poderíamos fazer para diminuir o lixo na escola ou até mesmo para

⁵ Importante ressaltar que a professora refere-se ao programa existente no laptop e não aos sujeitos KWord, KPresenter dessa pesquisa.

melhorar. Este projeto nós apresentamos em um seminário, foi bem legal, porque partiu da realidade deles (Professora KPresenter).

Como eles estão aprendendo os números e a ler também, trabalhamos com aqueles joguinhos que tem no laptop. As crianças adoram e eu vejo que eles aprendem mesmo! (Professora KLogo).

Semana passada eu tive uma aula com o laptop. Eles copiaram um texto, copiam bonitinho. Primeiro eu ditei, depois passei no quadro, os que copiaram, ficaram bonitinho, interessante. Você sabe que dá até para salvar. Então eles salvaram. Quando terminaram de copiar vem perguntar pra mim “tá certo, professora”? Professora porque está vermelho aqui embaixo da letra? Aí eu explico o motivo, sempre questionam (Professora, KColourPaint).

Contribui para esta discussão Imbernón (2011, p.43 e 44) “é preciso desenvolver novas práticas alternativas baseadas na verdadeira autonomia e colegialidade [...] que permitam vislumbrar novas formas de entender a profissão”.

Consideramos também uma dessas novas práticas, a aula da professora Planilha Eletrônica, ela propôs uma pesquisa aos alunos e explorou as características de mobilidade do laptop. No depoimento da professora podemos enxergar que a utilização do laptop, explorando os seus aspectos relacionados a mobilidade, pode romper com o ensino forjado entre quatro paredes.

Fiz uma pesquisa, foi o pessoal do oitavo ano, era uma sala numerosa, então se eles vem para o laboratório, nem sempre tem computador para todos, nem todos vão fazer a atividade realmente, sempre um vai fazer e outro só observar, porque sentam em dupla. Com o laptop temos a possibilidade de que cada um vai fazer sua atividade, personalizar sua atividade [...] então o laptop, me dá esta possibilidade também de sair da sala. Fomos para aqueles banquinhos ali ó, para depois pesquisarmos na internet, que não estava tão rápida, mas deu para ser feito. A gente não pode ficar preso apenas aos problemas da internet, quando acabaram, cada um queria olhar o do outro “olha que legal” e aí um descobre um recurso “como é que faz isso?” eu não sabia, não me lembro muito bem, mas eu lembro assim.

Almeida e Prado (2011) defendem que outro cenário se abre com a inserção do laptop na educação, pois propõe um ensino pautado na conectividade, interatividade, mobilidade e imersão, essas características rompem com a aprendizagem isolada do laboratório de informática abrindo novos espaços de aprendizagem no ambiente escolar. Em contribuição às reflexões apresentadas, para Zucker e Hug (2008) os laptops podem modificar a prática dos professores, alterando a forma como são organizadas as atividades em sala de aula.

No, entrelaçamento das várias vozes que foram constituindo este estudo, indagamos às professoras “O que aconteceria se a escola não tivesse mais acesso ao laptop”. As professoras defendem a permanência do programa na escola, reconhecem a importância dos laptops para os alunos e para a sua prática pedagógica, conforme mostram os depoimentos a seguir.

Eu vejo assim, eles vão ficar tristes, porque não vai ter aquela ferramenta, aquele recurso, aquela aula diferenciada, por mais que tenha a sala de tecnologia, não terá o lepinha, o nome carinhoso que os alunos deram para ele. Já faz parte da escola (Professora KLogo).

Se tirarem o PROUCA da escola, os alunos ficariam tristes com certeza, bem chateados, o computador já faz parte da rotina deles, não é mais novidade, é natural para eles, que permaneça. Se tirar há uma grande possibilidade de ficarem chateados, não pode tirar, não (Professora Planilha Eletrônica).

Acho que iriam ficar tristes. Até a gente porque, nós sabemos que o armário está ali, cada um com o laptop do aluno, por mais que tenhamos dificuldade, ele faz parte da escola, do nosso meio (Professora KolourPaint).

O laptop já faz parte das aulas, o PROUCA já faz parte com certeza e para os professores também faria falta, é mais um recurso. É um projeto muito bom, mas o que peca é a formação do professor, a ideia é excelente, se o professor souber utilizar (Professora TuxPaint).

Estamos nos habituando ainda no PROUCA, primeiro teve a fase do choque, depois a fase, será que vai dar certo, depois surgiu os problemas, lógico de sempre, mas agora mesmo a gente resistindo, tem algumas aulas que nós precisamos do laptop. Às vezes a gente não quer aceitar, devido às dificuldades técnicas do laptop, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula (Professora KPresenter).

Os alunos já acostumaram a usar o laptop e nós também, (risos) não pode mais tirar ele daqui não. Não consigo enxergar minha prática sem o laptop o que precisamos é de mais formação, tem vários aplicativos que a gente ainda não sabe, não temos muito tempo para mexer, para tá buscando. Não seria uma boa ideia tirar o laptop de nós, (risos). Voltaríamos a estaca zero, acho que os alunos aprendem bastante, o MEC não pode retirar o laptop mais da escola (Professora TuxPaint).

Diante dos depoimentos coletados, evidenciamos que os laptops possibilitam às professoras uma nova forma de enxergarem as tecnologias da informação e comunicação, em especial, às relacionadas ao laptop e internet. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas nas suas práticas pedagógicas com o laptop, ressaltam a importância deste programa para os alunos. Não conseguem pensar na escola sem os

laptops, ou seja, já estão inseridos no ambiente escolar, tornou-se invisível, como algo normal integrado a rotina da escola. Para Kenski (2003, p.18) “As tecnologias estão tão próximas e presentes que nem percebemos mais que não são coisas naturais”.

Acreditam que a formação continuada pode ser um importante passo para a exploração das possibilidades pedagógicas do laptop. Nos depoimentos, podemos inferir que para as professoras a inserção dos laptops não significa o aperfeiçoamento das suas práticas pedagógicas. As professoras protestam em alta voz e/ou com veemência por mudanças na formação docente.

De forma análoga Kenski (2013, p.96) defende “É necessário operar mudanças radicais na formação docente. Utilizar uma tecnologia em sala de aula não é sinônimo de inovação nem de mudança significativa nas práticas tradicionais de ensino [...]”. Não é a tecnologia que transforma a educação e sim os principais autores que fazem uso desses recursos tecnológicos, professores e alunos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Compreender melhor os desafios da presença das tecnologias da informação e comunicação no ambiente escolar, sobretudo a inserção do computador, motivou-nos a mergulhar nessa temática. As inquietações ficaram mais evidentes quando nos deparamos com o Programa um Computador por Aluno (PROUCA), que prevê a distribuição de computadores portáteis a todos os alunos no ambiente escolar. Nessa perspectiva professoras que antes estavam acostumadas com laboratórios de informática são desafiadas a inserir os laptops as suas práticas pedagógicas.

A presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. As professoras perceberam mudanças nas suas práticas pedagógicas de cunho organizacional, técnico e pedagógico nas aulas mediadas pelo laptop. Passaram a enxergar o laptop como um desafio, por essa razão, argumentaram que necessitam de mais tempo para o planejamento, sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço. Sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa conectividade para o desenvolvimento das atividades.

Além dessas questões apresentadas, a pesquisa efetuada mostrou que o PROUCA ainda possui desafios quanto à infraestrutura e a formação de professores. Nesse sentido, consideramos fundamental para o avanço do PROUCA, investimento para aperfeiçoamento da conectividade e capacidade técnica do laptop, bem como, implementação de formações reflexivas que não visam apenas atualização científica, pedagógica e didática, mas na possibilidade da criação de espaços participativos e reflexivos nas escolas.

Por fim, sugerimos a possibilidade de novos estudos sobre esse campo vasto e rico de pesquisa. Nesse sentido, compreender a cultura digital instalada na escola, investigar as implicações do laptop na aprendizagem dos alunos, analisar a prática de avaliação dos professores com o PROUCA, bem como, pesquisas relacionadas ao letramento das informações no contexto educacional.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M. E. B., PRADO, Maria E. B. B. **Um retrato da informática em educação no Brasil**. 1999. Disponível em: <http://www.proinfo.gov.br>. Acesso em 08 junho 2012.

_____. ; VALENTE, J. A. **Tecnologias e currículo: trajetórias convergentes ou divergentes?**. São Paulo: Paulus, 2011.

_____. ; PRADO, M. E. B. B. P.(Org.) Indicadores para a formação de educadores para a integração do laptop na escola. In: ALMEIDA, M. E. B. de; PRADO, M. E. B. B. **P.O Computador Portátil NA ESCOLA: mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem**. São Paulo: Avercamp, 2011.

BARRETO, R. G. Formação de professores: entre o discurso da falta e propostas de substituição tecnológica. In: BARRETO, R. G. **Discursos, tecnologias, educação**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

BELLONI, M. L. **Educação à distância**. Campinas: Autores Associados, 2003, p. 109-118.

BOGDAN, R.; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

_____. **Qualitative research for education: an introduction to theory and methods**. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BRUNO, A. R.; TEIXEIRA, B. de B. Educação online e a emergência de novos atores no processo de formação. In: BRUNO, A. R.; TEIXEIRA, B. de B.; CALDERANO, M. da A. **Linhas Cruzadas**. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora-UFJF, 2010.p. 153-171.

CONTRERAS, J. **La autonomia del profesorado**. Madrid: Murata, 2002.

CUNHA, M. I. da. **Profissionalização docente: contradições e perspectivas**. In: _____.; VEIGA, I. P. A. **Desmistificando a profissionalização do magistério**. Campinas, SP: Papyrus,1998. p. 127-147

CYSNEIROS, P. G. **Informática na escola pública brasileira**, 1999. Disponível em: <http://www.propesq.ufpe.br/informativo/janfev99/publica.htm>. Acesso em: 10 maio 2013.

IMBERNON. F. **Formação docente e profissional: formar-se para a mudança e a incerteza**. 9.ed. São Paulo: Cortez, 2011.

KENSKI, V. M. Novas tecnologias na educação presencial e a distância. In: BARBOSA, R. L. L. (Org.). **Formação de educadores: desafios e perspectivas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2003, p. 91-108.

_____. **Tecnologias Ensino Presencial e a Distância**. 3ªed. Campinas: Papirus, 2006.

_____. **Educação e tencnologias**: o novo ritmo da informação. 6. ed. Campinas: Papirus, 2010.

_____. **Tecnologias e Tempo Docente**. Campinas: Papirus, 2013.

MENDES Mariza; ALMEIDA M.E.B.. Utilização do laptop educacional em sala de aula. In: BIANCONCINI, M. E.; PRADO, M. E. B. B. (Org.). **O computador portátil na escola**. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem. São Paulo: Avercamp, 2011. p. 34-48.

SAMPAIO, M. N.; LEITE, L. S. **Alfabetização tecnológica do professor**. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SANCHO, J. M.; HERNANDEZ, F. **Tecnologias para transformar a educação**. In: BRITO, G. da S. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 279-282.

VALENTE, J. A. (Org.) **O computado na sociedade do conhecimento**. Núcleo de Informática Aplicada à Educação - NIED. Campinas, SP: Unicamp, 1999. Disponível em: <<http://www.fe.unb.br/catedraunescoead/areas/menu/publicacoes/livros-de-interesse-na-area-de-tics-na-educacao/o-computador-na-sociedade-do-conhecimento>>. Acesso em: 10 ago. 2011.

_____. Um laptop para cada aluno: promessas e resultados educacionais efetivos. In: BIANCONCINI, M. E.; PRADO, M. E. B. B. (Org.). **O computador portátil na escola**. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem. São Paulo: Avercamp, 2011. p. 34-48.

_____. Visão analítica da informática na educação no Brasil: a questão da formação do professor. **Revista Brasileira de Informática na Educação**. RS: Sociedade Brasileira de Computação, n, 1, set., 1997.

ZUCKER, A. A; HUG, S. T. Teaching and learning physics in a 1:1 laptop school, **J Sci Educ Technol** , 2008. p. 586-594.

Cultura e Comunicação na Educação online

Paula Peres (pperes@iscap.ipp.pt)

Resumo

Este artigo de reflexão apresenta uma redesenha sobre aspetos da cultura e da comunicação na educação online. Após uma breve referência aos contextos sociais a reflexão evolui no sentido de analisar a influência das tecnologias digitais nesses contextos e a criação de sociedades de informação, comunicação e de aprendizagem (local e global). Considerando a aprendizagem como resultado da forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada, são ainda analisados alguns aspetos da comunicação educacional num ambiente global.

Contextos Sociais

Não importa como chamemos o momento histórico-cultural que estamos a viver, o que é certo é que este está marcado por transformações de toda ordem, em qualquer parte do mundo. Importa por isso reconhecer as mudanças surpreendentes movidas pelo advento das Tecnologias da Informação na Comunicação (TICs). Esta teve seus primórdios com o telégrafo e as ondas radiofônicas, mas seu “boom” foi consolidado especialmente a partir dos anos 60, após a eclosão do fenómeno televisivo e, mais tarde, com o aperfeiçoamento do computador e o surgimento da Internet.

O conceito da sociedade global traduz-se por um conjunto de ‘sociedades globais’ que se tocam, mas que também se excluem-se. A globalização acentuada pelas inovações tecnológicas faz com que as regiões locais participem de fenómenos globais – de consumo e mediáticos – mas podem, e eu diria devem, manter as suas especificidades regionais. Portanto, no passado falamos de revolução agrícola, industrial tecnológica e atualmente podemos falar mesmo de revolução na sociedade no espaço da cibercultura.

O ciberespaço abre caminhos para a cibercultura, pela qual a produção e a disseminação de informações são pautadas pelo dispositivo comunicacional todos-todos. Assim, não há apenas um emissor, mas milhares. A metáfora Aldeia global traduz o progresso tecnológico no sentido de conduzir o planeta à mesma situação de uma aldeia, ou seja, à possibilidade de se intercomunicar diretamente com qualquer pessoa que nela vive. Por este princípio, o mundo estaria interligado, com estreitas relações económicas, políticas e sociais, fruto da evolução das TIC.

Pode-se, assim, visualizar numa sociedade diferentes dinâmicas nas relações que envolvem troca de informações, migrando do meio geográfico (físico) para o meio virtual.

Apesar de o mundo parecer unificado pelas redes e pela transposição das fronteiras, o conceito de sociedade mundial não elimina o fato de existirem sociedades particulares, com culturas, etnias e tradições próprias – a noção de coexistência entre global e local.

Haverá tantas sociedades da informação quantas as sociedades, porque a sociedade usará as tecnologias de acordo com suas necessidades prioritárias específicas.

A construção de uma sociedade mundial da informação implica também a expansão das oportunidades de cada sociedade para realçar sua diferença.

Sociedades Digitais

E tudo isso dependerá de uma imensa infraestrutura, construída ao nível mundial. A infraestrutura montada para integração das diversas sociedades já é realidade hoje, porém os países produtores de tecnologia detêm a vantagem sobre os países mais pobres que participam no processo como consumidores.

Desenvolvimento de equipamentos cada vez mais eficazes permite o aperfeiçoamento das organizações, catalogação e armazenamento de informações.

As múltiplas formas de pesquisa na internet possibilitam o acesso a bens culturais por um público cada vez maior. O acervo historicamente acumulado tem lugar amplo e seguro para sua preservação no ciberespaço. A localização de obras está facilitada e o número de bibliotecas virtuais tem vindo a crescer imenso. Esta tecnologia web também pode e deve estar a serviço da capacitação/formação da população.

A educação a distância já está presente e caminha como alternativa concreta para a formação e/ou aperfeiçoamento de segmentos expressivos da população

Não obstante as instituições de ensino encontramos uma forte presença cultural de tradições, rituais e símbolos que é necessário preservar como própria da uma identidade institucional.

Considerando a globalidade da aprendizagem online, é mais do que nunca importante reconhecer que não há dois sujeitos iguais. É indispensável que os sujeitos partilhem o mesmo código para codificar e decodificar mensagens. É também necessário que estas mensagens sejam motivadoras para despertar a atenção de todos os envolvidos no processo de aprendizagem. É indispensável que mantenha um canal de comunicação aberto e partilhado para que não haja distorções na mensagem. Finalmente é necessário a criação de um contexto que estimule e permita a comunicação

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do emissor e recetor podemos referir a construção da ideia (campo da construção mental), a codificação (língua, capacidade verbal), a expressão (pronúncia, gaguez, dificuldade na comunicação oral qualquer língua), a audição, a decodificação (desconhecimento da língua), a interpretação (integrar a mensagem no sue quadro referencial).

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do contexto, há contextos que incentivam a comunicação e há outros que não. É diferente dois sujeitos conversarem numa discoteca ou numa sala de leitura. No âmbito do ensino a distância cada tecnologia tem as suas potencialidades e devem ser utilizadas em diferentes contextos.

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do meio, é necessária uma coerência entre o tipo de mensagem e os objetivos, sob pena de afetar a qualidade da comunicação.

Imagine-se um professor a enviar cartas aos alunos com as explicações, não será certamente o meio mais apropriado. Ou um professor a explicar por voz como um programa informático funciona, mais uma vez não é o melhor meio, seria melhor uma demonstração

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível da mensagem, é de referir a própria mensagem pode não facilitar a comunicação se não for oportuna, pertinente, motivadora pode não suscitar a atenção do recetor. Se for demasiado dissonante do quadro referencial do recetor é provável que este a recuse. Os valores culturais e éticos do recetor podem provocar uma forte recusa não chegando mesmo a ouvir o que se pretende dizer.

Aprendizagem global

A aprendizagem traduz a forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada.

A capacidade de memorização é um obstáculo à aprendizagem, que começa a fazer sentir-se a partir do 30 anos. Os adultos aprendem tanto melhor quanto menos precisarem de confiar na sua memória e mais relacionado as matérias estiverem com os temas de interesse. Por outro lado é determinante a assimilação de conhecimentos na sua experiencia em vez de grande formulações teóricas de cariz abstrato. Também nos adultos é menor a resistência ao fracasso devendo haver o cuidado de criara situações de reforço positivo. A estratégia de tentativa-erro poderá ter êxito na criança e no jovem mas poderá não constituir uma pedagogia de sucesso no adulto. Um uso excessivo da expressão oral poderá fazer com que os formandos percam a mensagem. Retemos melhor o que vimos do que o que ouvimos e ainda melhor o que fazemos. As crianças tem uma capacidade espantosa para fazerem coisa sem qualquer utilidade e pratica. Basta olhar para os currículos da escola, para as noções e conceitos que tem que saber normalmente memorizados. O adulto não tem essa mesma capacidade e reage mal a longos períodos de trabalho sobre questões que nada tem a ver com as questões do seu quotidiano. Os cenários e exemplos devem ilustrar situações profissionais que experimentam nos seus postos de trabalho.

A experiencia dos formandos pode funcionar positivamente. O formador deve explorar o facto de estar perante um grupo de adultos, certamente com muitas experiencias diferentes, que lhe proporcionaram determinadas “certezas” mais ou menos definidas.

Em qualquer processo de aprendizagem (global ou local) importa compreender cada sujeito como uma entidade complexa, resultante da combinação de fatores biológicos e psicológicos, resultante das experiências vividas, que deixam marcas positivas ou negativas mais superficiais ou mais profundas.

Os adultos normalmente apresentam maiores diferenças individuais do que as crianças e jovens. Isto porque cada um transporta consigo um reportório isto é um quadro referencial com grande rigidez, um conjunto de experiências e vivências das quais muitas são significativamente marcantes para condicionarem o comportamento e atitudes.

Esta mistura de estruturas biológicas e psicológicas, amadurecidas em processos complexos de influências sociais e culturais, cimentada por experiências de pequenas e grandes vitórias e derrotas a que o sujeito atribuiu cargas efetivas positivas ou negativas produz indivíduos únicos.

Um grupo de trabalho com 20 pessoas adultas é um espaço onde coabitam 20 histórias diferentes, 20 maneiras de ver o mundo. Cada sujeito é uma entidade própria, individual e diferente. Tem as suas habilidades e capacidades, as suas motivações como também tem as suas dificuldades, as suas dúvidas os seus receios.

Por tudo isto cada um terá um ritmo de aprendizagem próprio, favorecido e dificultado por diferentes fatores. As crianças, em grupos homogêneos atingem os mesmos resultados em períodos de tempo semelhantes. Os adultos necessitam de tempos diferentes para chegarem aos mesmos resultados.

Por outro lado, de forma geral, reagem mal a situações de competitividade, sentindo-se pressionados, em stress o que provoca bloqueio à aprendizagem e os resultados são mais fracos, defendendo-se tanto quanto possível de se expor às críticas do formador ou do grupo.

Por tudo isto é importante que o formador, em cada grupo, sinta que há uma resposta adequada a cada situação e que todos têm espaço e oportunidade para se exprimirem à sua maneira sem que isso signifique obrigatoriamente a não consecução dos objetivos. Nos dias de hoje, o currículo deve voltar para a formação de cidadãos críticos, comprometidos com a valorização da diversidade cultural, da cidadania e aptos a se inserirem num mundo global e plural. O currículo, na visão multicultural, deve trabalhar em prol da formação das identidades abertas à pluralidade cultural.

Falar em aprendizagem global, ou educação global não implica as mesmas necessidades formativas pois muitas vezes o conteúdo globalizado não traduz as diferenças locais. Cada sociedade continuará a produzir os seus conteúdos. Uma vez que alguém lê uma ideia, aplica sua experiência, rescreve aquele conceito, estamos a falar de semiótica e portanto, na criação de elementos novos, novas ideias, novos conceitos, ou seja, outro conteúdo.

Formação Continuada de Professores no Ciberespaço: Uma perspectiva Intercultural

Santos Rosimeire Martins Régis.¹, Paniago Maria Cristina.²

Universidade Católica Dom Bosco (UCDB)

profarosimeireregis@hotmail.com

crisrina@ucdb.br

Resumo.

Este artigo é parte de uma pesquisa em andamento desenvolvida junto ao Grupo de Pesquisas e Estudos em Tecnologia Educacional e Educação a Distância (GETED/ UCDB - Universidade Católica Dom Bosco, Mato Grosso do Sul). Tem como objetivo demonstrar as possibilidades da formação continuada de professores no ciberespaço em uma perspectiva intercultural.

Optamos por uma abordagem de pesquisa qualitativa sob a forma de etnografia virtual. Como procedimento metodológico utilizou-se a captura dos diálogos e das interações entre os sujeitos participantes da formação continuada virtual na rede social facebook.

Procuramos explicitar alguns conceitos de formação continuada no ciberespaço e formação continuada intercultural. Os resultados apontam que apesar de pouca infraestrutura tecnológica, computadores e internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e da prática docente. Os professores percebem a importância de familiarizar-se e participar de capacitação para utilizar os recursos tecnológicos; demonstram interessados e dispostos a experimentar as TIC em suas práticas docentes; enxergam as TIC como fonte de atualização e procuram refletir sobre a natureza da internet e das tecnologias e seu impacto no processo de ensino e aprendizagem em diferentes contextos culturais.

Introdução

O objetivo do artigo consiste em demonstrar as possibilidades da formação continuada de professores no ciberespaço em uma perspectiva intercultural.

O artigo tem sua gênese em pesquisas efetuadas pelas autoras relacionadas com professores indígenas e não indígenas. Optamos por uma abordagem de pesquisa qualitativa sob a forma de etnografia virtual

A formação continuada no *facebook do grupo*⁶ atende aproximadamente 08 professores indígenas e 08 professores não indígenas e tem como objetivo abrir espaço para reconstrução e ressignificação de concepções sobre teorias e práticas docentes relacionadas às tecnologias de informação e comunicação e redes sociais inseridas no contexto educacional.

Com os avanços das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC) é possível,

⁶ <https://www.facebook.com/groups/Formacaocontinuadatecnicainteracultural>

hoje, colocar diferentes pessoas em contato, ao mesmo tempo, rompendo barreiras geográficas e temporais. Com isso, surgem espaços de aprendizagem virtual com novos formatos de prática pedagógica, bem como de propostas de formação continuada para professores de todos os níveis de ensino, propostas que podem contribuir para a aprendizagem, a troca de experiências e a construção de conhecimento de maneira colaborativa e em contextos interculturais em rede.

Ponte (2000) ao analisar os desafios que as tecnologias de informação e comunicação (TIC) colocam à formação de professores ressalta que elas e o ciberespaço⁷, surgem como um novo espaço pedagógico que oferecem grandes possibilidades e desafios para a atividade cognitiva, afetiva e social dos alunos e dos professores de todos os níveis de ensino.

Partindo do entendimento que o mundo contemporâneo exige novas e múltiplas formas de compreender e interagir no mundo, precisamos pensar em construir processos de negociação entre as culturas valorizando seus conhecimentos e proporcionando aprendizagem mútua entre as pessoas. Ao pensar sobre tais exigências é que propusemos uma formação continuada utilizando a rede social *facebook* como espaço de troca de experiências e conhecimento.

Pensamos que as redes sociais virtuais na educação são um importante recurso de comunicação, interação e compartilhamento de ideias, informações e conhecimentos, além da possibilidade do trabalho colaborativo. Segundo Soares e Almeida (2005, p. 3):

Uma rede virtual ou um ambiente de aprendizagem pode ser concebido de forma a romper com as práticas usuais e tradicionais de ensino-aprendizagem como transmissão e passividade do aluno e possibilitar a construção de uma cultura informatizada e um saber cooperativo, onde a interação e a comunicação são fontes da construção da aprendizagem.

Neste sentido, como possibilidade de romper com práticas tradicionais, utilizamos na formação a rede social *facebook* que permite aos participantes realizar trocas, discussões, compartilhar informações e experiências, traçar os rumos do grupo de forma coletiva. São esses movimentos que levam o grupo a novos tópicos de discussão ou novos caminhos de

⁷ Ciberespaço na concepção de Lévy (1998, p.104) é o universo das redes digitais como lugar de encontros e de aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural.

experimentação na construção do conhecimento de diversos saberes por meio de interações desenvolvidas na rede.

Assim sendo, cabe ao professor apropriar-se das tecnologias de informação e comunicação refletindo sobre suas possibilidades, propondo atividades e estratégias diferenciadas ao utilizar essas redes.

1. Formação Continuada no ciberespaço

Alguns autores como Almeida (2007 e 2003), Santos (2006), Ramal (2002), Gutierrez (2010), Belloni (2008), Okada (2011), Kenski (2007), Recuero (2009), Lemos (2008), entre outros, têm discutido sobre a potencialidade das Tecnologias de Comunicação e Informação na educação com o propósito de socialização e democratização do saber e levando-se em consideração as possibilidades pedagógicas de formação continuada, registros e trocas em rede.

As pessoas estão adaptando aos novos tempos, utilizando a rede para formar novos padrões de interação e criando novas formas de sociabilidade e novas organizações sociais.

Acreditamos que as tecnologias, tal como a Internet e as redes sociais, oferecem possibilidades de transformação em nossas relações com os outros e que a conectividade que elas proporcionam é central no nosso dia a dia. Novas maneiras de estar juntos emergem nos ambientes virtuais, propiciando diferentes possibilidades de produzirmos conhecimentos que sejam pertinentes e adequados à realidade contemporânea na qual estamos inseridos.

Por outro lado, ao ser uma rede social, em que trocamos ideias com outros integrantes, ela permite que tenhamos diferentes formas de organização do pensamento, e com esta interação, aprofundemos os conhecimentos, possibilitando aos integrantes da rede, alcançar liberdade para ir e vir, navegando nas informações disponíveis a qualquer momento, em qualquer lugar, aperfeiçoando conteúdos em constante formação.

Kenski (2007) pontua que surgem outras maneiras de se fazer educação, pois surgem novos papéis, novas formas de relacionamento, novas oportunidades e resultados tanto para professores quanto para alunos. Nesse sentido, Bressane (2006) alega que a nova realidade educacional precisa ser:

[...] conhecida, vivenciada e apreendida criticamente pelos educadores. É preciso que todos possam ter a necessária fluência e compreensão do ensino mediado pelas tecnologias de informação e comunicação e outras redes para saber melhor aproveitá-las em suas atividades rotineiras de ensino, para ousar e transformar. (BRESSANE, 2006, p. 130).

Na concepção de Okada (2011, p.12), as redes sociais podem ampliar suas construções coletivas do conhecimento, quando coaprendentes, educadores, pesquisadores e profissionais contribuem com novas coautorias de produções abertas, *feedback* coletivo compartilhado.

1.2 Formação Continuada Intercultural

Autores como Canen e Moreira (2001), Candau (1998) e Fleuri (2000; 2003) defendem uma proposta de formação de professores/as fundamentada na perspectiva intercultural; acreditam que somente com uma formação voltada para a diversidade cultural professores/as podem colaborar para desestabilizar o papel homogeneizador da cultura escolar e eliminar o preconceito e a discriminação na escola e na sociedade.

Segundo Fleuri (2003), a perspectiva intercultural de educação não se caracteriza como uma disciplina a mais no currículo de formação do/a professor/a, mas sim como um meio para pensar, propor, produzir e dialogar com as relações de ensino e aprendizagem.

Os excertos⁸ a seguir exemplificam as trocas realizadas no *facebook* que aproximam de um reconhecimento do diálogo entre culturas diferentes.

[...] os professores podem e devem trocar conhecimentos, experiências, culturas, o diálogo possibilita vários caminhos e metodologias, para que de fato, ocorra o aprendizado de todos os envolvidos neste tão importante processo, a "educação". (Professor A)

[...] sem palavras para expressar o sentimento de agradecimento pelas aulas que serão importantes para cada professor, os conhecimentos

⁸ Os nomes dos professores identificados por letras são fictícios no sentido de manter o anonimato dos participantes da formação.

obtidos através de troca de experiência . aynapú yakue (Professor C)

[...] nós professores da aldeia podemos reunir e dar sugestões para contribuir com essa formação [...] dando ideias assim que voltarmos em aula dia 16 quarta- feira. (Professor B)

[...] sem dúvida professora todos estamos aprendendo, pois a cada encontro e diálogo há uma nova descoberta que serve p nosso aprendizado. (Professor F)

FAZ-SE NECESSÁRIO O DIÁLOGO INTERCULTURAL, POIS É O RECONHECIMENTO DA EXISTÊNCIA DO OUTRO
(Professor D)

Diálogo intercultural é uma forma de comunicação essencial a todos seres humanos, seja ela de qualquer raça, religião ou credo, uma forma de aliviar as necessidades ,buscar auxílio e compartilhar bons e maus momentos [...] (Professor G)

[...] isso é mto importante, a interação do mundo indígena com o mundo em volta, pois se torna uma construção coletiva e troca de experiência!! (Professor A)

Essa interculturalidade vem acompanhada de possibilidades de troca de experiências, intercâmbios, redes de relações e compartilhamentos, valorizando as articulações entre as diferenças culturais e fortalecendo o diálogo intercultural.

É neste sentido que propomos uma formação continuada de professores em um contexto intercultural mediada pelas tecnologias de informação e comunicação e redes sociais, possibilitando os sujeitos em formação pensar, propor, produzir, dialogar na real apropriação educacional das TIC e agregar novos sentidos à formação e ao trabalho docente. Dessa maneira, temos concebido, no *facebook* do grupo, dinâmicas para ouvir os professores/as que vivem o cotidiano escolar e vivenciam as possibilidades e limitações em suas práticas para a utilização das TIC em sala de aula. Os excertos a seguir evidenciam as reflexões por parte dos professores.

Sinceramente, nós professores deveríamos passar por uma reciclagem, pois as mudanças estão a nossas portas e muitas vezes não sabemos lidar com essas mudanças principalmente a tecnologia, principalmente nossas escolas deveriam estar muito mais preparada e equipada de computadores para receber nossos alunos. (Professor A)

[...] temos que fazer com que as crianças indígenas descubram o quanto a tecnologia esta inserida em nossas vidas. É necessário acompanharmos o avanço da sociedade envolvente. (Professor B)

Este é mais um desafio aos nossos educadores indígenas, utilizar a tecnologia nas nossas escolas, um constante diálogo entre a cultura indígena e os avanços tecnológicos no ensino-aprendizagem (Professor C)

[...] a cada dia estou aprendendo a como utilizar a tecnologia nas metodologias didáticas. (Professor D)

Estou com problema na internet. táh muituuu ruim a conexão e não tá carregando vídeo. Na sexta vou pra cidade e vou postar no cyber. (Professor E)

[...] vejo que infelizmente não foi possível a reunião por skype, pois ainda a tecnologia na aldeia está sendo inserida aos poucos e as dificuldades em utilizá-la de forma eficaz e adequada ao curso ainda é um desafio, mas sugiro marcarmos uma conversa pelo face para abordarmos o tema "Pintura corporal" que foi sugerido fazermos por skype. Acredito que o dia pode ser escolhido pela professora XXX, é só nos avisar a data e horário para entrarmos no face e dialogarmos sobre o tema. O que acham? (Professor E)

Realmente até agora [...] não foram rever sobre a nossa *net* na nossa escola e além do mais sem computador!!! (Professor F)

[...] através da internet abre-se uma infinidade de possibilidades de aprendizagem, tanto ao aluno quanto ao professor. (Professor G)

Os excertos evidenciam que computadores e internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e prática docente, os professores percebem a importância de familiarizar-se e participar de capacitação adequada para utilizar os recursos tecnológicos, demonstram interessados e dispostos a experimentar as TIC em suas práticas docentes; enxergam

as TIC como fonte de atualização e procuram refletir sobre a natureza da internet e das tecnologias e seu impacto no processo de ensino e aprendizagem em diferentes contextos culturais.

Considerações

Entendemos que a formação continuada sob a perspectiva intercultural constitui-se em um processo permanente de trocas, diálogos, (re) significações, reflexões e questionamentos. Portanto, faz-se necessário pensar que por estamos inseridos em uma sociedade digital na qual as tecnologias de informação e comunicação e redes sociais estão presentes, não podemos ignorá-las no processo educacional. Pensando nos professores indígenas e não indígenas, a negação da existência dessas tecnologias pode implicar em um processo de exclusão entre as diferentes culturas e contextos, minimizando as possibilidades pedagógicas de uso de tais recursos.

Referências

ALMEIDA, M.E.B. (2007). Integração de Tecnologias à Educação: Novas Formas de Expressão do Pensamento, Produção Escrita e Leitura. IN: ALMEIDA, M.E.B, VALENTE, J.A. (org). Formação de Educadores a Distância e Integração de Mídias. São Paulo: Avercamp. 159-169.

_____. Educação a distância na Internet: abordagens e contribuições dos ambientes digitais de aprendizagem. (2003). Educ. Pesqui. [on line], v. 29, n. 2, pp. 327-340.

BELLONI, Maria Luiza. (2008). Os jovens e a internet: representações, usos e apropriações. In: FANTIN, M.; GIRARDELLO, G. (Org.). Liga, roda, clica: estudos em mídia, cultura e infância. Campinas: Papirus.

BRESSANE, Tais Bittencourt da Rocha. (2006). Processos e Produtos no Ensino de Construção de Hipermedia. São Paulo: PUC. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

CANEN, Ana; MOREIRA, Antônio, F. (2001). Reflexões sobre o multiculturalismo na escola e na formação docente. In: CANEN, Ana; MOREIRA, Antonio, F. Ênfases e omissões no currículo. Campinas: Papirus, p.15-44.

CANDAU, Vera M. (1998). Interculturalidade e educação escolar. In: ENCONTRO NACIONAL DE DIDÁTICA E PRÁTICA DE ENSINO, 1., Águas de Lindóia. Anais II. Águas de Lindóia, SP: Vozes, p. 178-188.

FLEURI, Reinaldo M. (2000). Multiculturalismo e interculturalismo nos processos educacionais. In: CANDAU, Vera M. (Org.). Ensinar e aprender: sujeitos, saberes e pesquisa. Rio de Janeiro: DP&A. pp. 67-81.

_____.(2003). Educação intercultural: mediações necessárias. Rio de Janeiro: DP&A.

GUTIERREZ, S. (2010). Tecnologias na Educação - Renote. Porto Alegre: CINTED-UFRGS, v. 2, n. 2, nov. Disponível em:
<http://www.cinted.ufrgs.br/renote/nov2004/artigos/a6_distribuicao_conteudos.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2014.

KENSKI, Vani Moreira. (2007). Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação. Campinas, SP: Papirus.

LÉVY, Pierre. (1998). A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço. São Paulo: Loyola.

LEMOS, André. (2008). Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). (no prelo) Revista Comunicação, Mídia e Consumo. número 10. ESPM, São Paulo. Disponível em:
<http://www.andrelemos.info>. Acesso em: 08 fev. 2014.

OKADA, A. (2011). Coaprendizagem via comunidades abertas de pesquisa, praticas e recursos educacionais, ecurrículum, 7, 1, Pontificia Universidade Catolica PUC-SP. Disponível em: <http://people.kmi.open.ac.uk/ale/papers/Okada_ecurrículum11.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2014.

PONTE, João Pedro da. (2000). Tecnologias de informação e comunicação na formação de professores: Que desafios? . Revista Iberoamericana de Educación - Número 24. Setembro – Dezembro.

RAMAL, Andréa Cecília. (2002). Educação na Cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed.

RECUERO, Raquel. (2009). Redes Sociais na Internet. Porto Alegre: Sulina.

SOARES, Eliana Maria do Sacramento; ALMEIDA, Cláudia Zamboni. *Interface gráfica e mediação pedagógica em ambientes virtuais*: algumas considerações. Disponível em:
<http://ccet.ucs.br/pos/especializa/ceie/ambiente/disciplinas/pge0946/material/biblioteca/sacramento_zamboni_conahpa_2005.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2014.

SANTOS, Edméa Oliveira; SILVA, M. (2006). Avaliação Online: O modelo de suporte tecnológico do Projeto TelEduc. In: Avaliação em Educação Online, Edições Loyola.

Linguistic Politeness in Communication

Gunta Rozina

Introduction: the phenomenon of linguistic politeness

Politeness phenomena are known as one manifestation of wider concept of etiquette, and people usually hold a view that polite behaviour applies to socially accepted norms of conduct.

Within a thirty year period, linguistic politeness has been studied and defined by different scholars, for example, Lakoff (1973), Leech (1983), Brown and Levinson (1987), Thomas (1995).

With a focus on the pragmatic usage of language, this paper attempts to employ Thomas' (1995) definition of linguistic politeness, which denotes that linguistic politeness is "the use of situationally appropriate language" (Thomas, 1995:2). Researchers use various terms to label politeness phenomena; nevertheless, the terms *linguistic politeness* and *politeness* will be used as synonyms throughout this study.

However, if one is aimed to investigate a more specific area of politeness phenomenon, which is 'polite language', one might face certain difficulties provided that polite utterances encode the relationship between information senders, i.e., speakers and recipients of information, i.e., addressees. On the other hand, some people admit that polite language means using a type of utterance *to avoid* being direct so that speakers pay a respect towards addressees. Thus, linguistic politeness strategies can be considered as one of the ways for establishing a distance between speakers and their addressees.

On a theoretical level, linguistic politeness has been studied both as a pragmatic and sociolinguistic concept.

Fraser (1990) points out that the study of politeness has been focused far more on polite linguistic behaviour rather than on impolite linguistic behaviour. He states that impolite linguistic behaviour is perceived as discourteous language.

In addition, it seems that whether or not an interactant's behaviour is evaluated as being polite or impolite one, it is not only a matter of linguistic expression that a speaker uses. Contrary to popular belief, polite or impolite language rather depends on *interpretation* of particular linguistic behaviour that occurs in social interactions.

It is generally accepted that polite language is used under three conditions:

First, people tend to be polite when they establish relationship with those who possess more power and/or resources. It might refer to those who have gained a control over rewards and/or resources.

Second, people tend to be more polite when the goal to be achieved is a relatively important action to be taken.

Third, people appear to be more polite when they communicate with those who keep a social distance. It is one way to explain why we can be more polite to our friends, neighbors or even strangers in some social situations than, for example, to our family members.

Consequently, it turns out that the term *linguistic politeness* is both a matter of dispute among members of society and a subject of study for applied linguists. One idea remains still undisputable: polite linguistic behaviour is not something members of society are born with. Moreover, the accepted rules of society demonstrate that linguistic politeness is something we have to learn over a long span of time. Considering the social nature of politeness, it might seem surprising to find out that linguistic politeness has been

a subject of intensive study in linguistic pragmatics, sociolinguistics, and to a lesser extent, in social theory for more than three decades.

It is generally known that language has two main functions (Halliday, 1973):

- to express referential contents of information,
- to reveal the social meanings of the message.

In addition, it can be assumed that the linguistic elements employed to reveal the social meanings of the message are those that are associated with the term *linguistic politeness*. These linguistic elements are used, for example, to express such social meanings as who we are, what our attitude towards events, or towards addressees is.

Considering the above discussion, it should be stated that the main purpose of this study is to analyse selected aspects of linguistic politeness and view their application in real life situational contexts. Therefore, the first section of the paper establishes the theoretical background for the study; the second section offers a more detailed examination of the Conversational maxim view- one of the aspects the linguistic politeness phenomenon builds on. The third section provides the reader with research data analysis. The fourth section offers the research results discussion. Due to the limits set for the volume of this paper, the fourth section narrows down the scope of the discussion and analyses only one approach of linguistic politeness, i.e., the application of Maxims of politeness principle (known also as: Interpersonal Maxims) in situational contexts. In addition, the study considers the use of the particle *just* when it, as a hedge, is applied for linguistic politeness purposes.

As a result, the paper poses its research question: How linguistic politeness approaches are employed in contexts of their use?

The theoretical background: communicative functions of linguistic politeness

Sohn (1999) has identified that linguistic politeness is displayed through the function of *discernment* and through the function of *volition*.

The function of *discernment* politeness indexes social meanings that relate to the situational contexts when social variables, such as setting, power and distance, background and alike are involved in interactional processes. The use of discernment politeness is governed by the cultural norms accepted by society in situational contexts when the speaker's *attitude* towards the addressee is expressed through paying respect to somebody or in recognition of one's qualities, e.g.:

- Please accept our deepest respects on your new position;
- I am honoured to be Professor Cohen's student;
- I cannot respect a cheat;
- His manners and attitude towards elderly people speak well for his upbringing.
- Your help will be much appreciated.

The function of *volition* or so-called volitional politeness is based on universal assumption that people use strategies of linguistic politeness to display a situationally appropriate behaviour via showing attention to the conversational partner's face (Brown and Levinson, 1987) needs, by *face* meaning the conversational partner's public image.

Ervin Goffman is known as one of the sociolinguists whose theoretical writings have had a great influence on developing theories of communication. Through close observation of ordinary interaction, Goffman (1967) established a framework that help us understand “the taken-for-granted communication process that produce social roles, relationships and structures” (Goffman, 1967: 30).

Since then, the study of linguistic politeness has been mainly associated with four linguistic approaches, such as:

- The Social norm view (Fraser, 1990),
- The Conversational maxim view (Grice, 1975; Lakoff, 1973; Leech, 1983),
- The Face saving view (Brown and Levinson,1978),
- The Conversational contract view (Fraser, 1975).

To narrow down the scope of the discussion, the study selects the Social norm view and the Conversational maxim view – two linguistic politeness approaches and analyses their use in situational contexts in the following section of the paper.

Discussion: the theoretical views on linguistic politeness

To study *the Social norm view*, the paper is concerned with the theoretical contributions by Fraser (1990). According to the scholar, the Social norm view is a linguistic approach that states, characterizes and represents a historical understanding of politeness. Thus, if we assume that politeness norms were established as a codified system of linguistic behaviour in the 15th and 16th centuries, then we could assert that they implied a rich variety of activities at that time, such as:

- choice of sociably acceptable topics to discuss in publics,
- choice of appropriate vocabulary,
- balanced usage of talk and silence,
- balance between talking and listening (Watts, 1992).

From the present time perspective, the Social norm view is based on the assumption that each society and each culture has a specified set of implicit and explicit rules, which underlie appropriate social behaviour in a particularized context of application. Barron (2002) asserts that consideration of these norms testifies to “one’s *good manners* and *etiquette*, which make a proper conduct and tactful consideration of others” (Baron, 2002: 4).

Consequently, it might be assumed that the action that follows the social norms characterized by Baron (2002) can be viewed as a polite linguistic behaviour.

As regards *the Conversational maxim view*, it is seen as a linguistic approach that is associated with scientific contributions of Grice (1975), Lakoff (1973) and Leech (1983). This approach characterizes the linguistic principles that one is expected to follow in order to establish and maintain polite, considerate and cooperative communication.

To discuss Grice’s Conversational maxims more specifically, it should be noted that the philosopher Grice asserted that there exists a particular type of meaning that is inherited. LoCastro (2006) states that Grice hypothetically assumed that “meaning is the intended effect a speaker wishes to produce in a hearer by getting a hearer to recognize the intention” (LoCastro, 2006:136). Generally speaking, any interaction should be based

on the assumption that the speaker and the hearer contribute rationally to reach the expected goal of communication. In other words, they as partners of interaction follow specified rules of communication. Therefore, Grice (1967) asserts that cooperativeness is the underlying principle of any communication, and he calls this principle the Cooperative Principle:

“Make your conversational contribution such as required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of talk exchange in which you are engaged” (Grice, 1967).

Further, according to Grice, the underlying principles of human behaviour that account for cooperativeness and mutual attention to meet the needs of other people offer a framework that helps us understand how language is used by communication partners. As a result, Grice’s (1975) proposed the rules of *Conversational maxims* that are often referred to as the Cooperative Principle. This principle is based on the idea: to be considered as a cooperative interactional partner one’s utterance should be based on four principles of communication:

- quality: do not say what you believe to be false and do not say that for which you lack adequate evidence;
- quantity: make your contribution as informative as required;
- relation: be relevant;
- manner: be perspicuous and avoid ambiguity of expression.

To refer to the application of Grice’s maxims in creation of texts, it should be admitted that Maxim of quality bears an exceptionally vital function, because it calls for usage for an appropriate amount of information used. Maxim of quality implies consideration of the truth-value of the speaker’s utterance; Maxim of manner involves the usage of necessary linguistic devices so that the information is accurately and precisely displayed in the text. Maxim of relation should be considered in all instances of communication; however, it is the maxim that appears most frequently floated.

In sum, Grice’s concepts of communicative cooperation provide basic characteristics of particular norms, principles and expectations underlying human interaction. The Gricean maxims form a necessary part of the description of linguistic meaning because they explain how it is when speakers often “mean more than they say” (Grice, 1975). It is an explanation, which, according to Grice, is formed by means of pragmatic implications known as *Conversational implicatures*. Grice coined the notion *implicature* to refer to an indirectly implied meaning of a statement. He stated that it is the meaning that can be understood implicitly without being explicitly stated.

Thus, the underlying concepts that characterize the Gricean maxims are: in order to be linguistically polite, one is expected to be as truthful and accurate (Maxim of quality), informative (Maxim of quantity), relevant (Maxim of relation) and brief (Maxim of manner) as possible. For example:

- Could you pass me just one apple rather than two pears, please?
(In this case, Maxim of quantity implies that a speaker gives as much information about the number of apples and pears as it is expected.)
- I think you should put on the new pink hat rather the one you have now: it seems to be out dated somewhat.

(In this case, Maxim of quality implies that a speaker sincerely believes that another hat being put on by a hearer would look better.)

- Shall I secure the stepladder while you are climbing it?

(In this case, Maxim of relation implies the assumption that a helper will supply an assistance that is relevant to the stage in the operation.)

- I will talk to your landlady immediately to solve your problem of an outstanding rental bill.

(In this case, Maxim of manner implies that a helper makes the nature of his/her assistance clear.)

Thus, the discussion so far has demonstrated that language in use has politeness status assuming that interlocutors try to be cooperative while interacting. However, there exists a conventional view (e.g. Kasper, 1990) that the usage of Maxims of quantity and manner can be observed in transactional discourse with a greater degree of frequency rather than the usage of Maxims of quality and relation. Maxims of quality and relation tend to be more typically used for the purposes of interactional discourse:

Conversational behaviour that is consistent with the requirements of transactional discourse will be thus characterized by the close observance of the Cooperative principle. Interactional discourse, by contract, has as its primary goal the establishment and maintenance of social relationships (Kasper, 1990: 205).

Kasper's (1990) view seems to explain the preference for a small talk in cases when interactants either do not know the interactional partners who have entered into communication or when they face one-to-one communication. Thus, to be on a safe side, the weather, the purpose of visit or other related issues of general nature are in a focus of discussion in such cases. On the contrary, a telephone talk, for example, is expected to establish and follow the rules of relevance (Maxim of relation) in order to be as informative as possible (Maxim of quantity).

As concerns Lakoff's Politeness Principle (1972), he claims that interactional partners carry a wide descriptive power of language in use if they follow politeness principles. According to Lakoff (1973), there are three rules the language users should consider to be linguistically polite.

Lakoff holds a view that the most formal rule of linguistic politeness is:

Rule 1: *Don't impose.*

This rule might be applied to the situations, when two communication partners hold different power and/or status. Imposing on someone in this situation might be interpreted as impeding one's desires on another person in order to make this person act to meet somebody's wishes or desires. Considering Lakoff's Rule 1, a polite speaker may avoid, mitigate, or apologize for making an addressee do anything, which an addressee is not pleased to do.

Lakoff's Rule 1 applies to formal linguistic politeness, and it establishes a formal nature of communication.

From the perspective of the current study, Lakoff's Rule 1 can be interpreted as:

- not giving or seeking personal opinions and/or habits unless being asked,

- avoiding personal reference to family and/or personal matters unless being asked,
- not sharing experience unless being asked,
- not discussing too personal issues in public, such as financial difficulties, health problems and alike, unless being asked,
- avoiding emotional or slangy language.

In formal situations, this rule is apparent in cases when a person's title rather than name is used in address forms. For example: *Mr., Sir, Madam, Dr., Professor.*

Lakoff's Rule 2 of linguistic politeness bears a more informal nature. It is: *Offer options.*

This principle of linguistic politeness might be applied to the situations when interactants hold comparatively equal power and status; however, they are not socially close. According to Lakoff, offering options means being placed in the situation when a person expresses himself/herself in such a way that his/her request, opinion, point of view can be ignored without being directly contradicted or rejected. For example (adapted from Green, 1996):

- **Some people** think buying a Japanese car is an insult to all the unemployed America autoworkers (indirect assertion about buying Japanese cars).
- A: It **looks like** you and I got into the wrong line.
B: This style comes in a size 14 also (implicature: the size you are trying on is too small (or too large) for you).
- A: Could you **perhaps** let me see that newspaper **for a few seconds**?
B: Are you done reading that newspaper? (implicature: please let me have that newspaper, if you are finished with it.)

The above-presented examples demonstrate that the utterances, which an addressee might interpret as an imposition of the speaker's opinion or desire, are "phrased in a pragmatically ambiguous way so as to give the speaker a graceful way-out in case the addressee prefers not to agree, or answer" (Green, *ibid.*). Thus, the governing principle underlying informal politeness implies that a direct communication style is avoided.

Lakoff's Rule 3 of linguistic politeness can be applied to communication if it aims at establishing a friendly and/or intimate interaction. The Rule 3 says: *Encourage feelings of Camaraderie.*

This linguistic principle employs the linguistic strategies that display an active interest in the other and benefit for paying respect and trust to a communication partner. Thus, the presence of this principle is seen in:

- communication participants' reference to their own life and/or private problems;
- usage of intimate address forms, epithets or nicknames;
- the presence of straightforward requests, criticism, statements instead of using mitigating language devices, such as hedges, for example.

In other words, this rule of linguistic politeness implies that the relationship developed between communication partners is strong and established in its nature; thus,

there is no need to use indirect manner of expressing oneself in order to soften the statement of truth.

To sum up, Lakoff's politeness principles function as descriptive rules of linguistic behaviour. They do not deal with injunctions. Thus, it can be asserted that Lakoff (1973) derived a set of maxims of *conversational politeness*, today known as the Politeness Principle, which prescribes that interactional partners are expected to be:

- clear, and
- polite in their conversation.

In addition, it seems that the general pragmatic concept of politeness includes such operating principles as *don't impose* or *give options*.

The language use in situational contexts, however, shows that many ordinary speech activities, e.g., invitations, offer, proposals and requests can actually represent a form of imposition on the receiver. One way in which speakers appear to minimize this kind of imposition is through using hedges, for example:

- We could even have a cup of coffee or **something**.
- I **just** wanted to ask you if I should stay or if I should go.

Considering the use of Leech's Interpersonal Maxims (known also as: Maxims of politeness principle), it should be noted that they underlie the Interpersonal Rhetoric (Leech, 1983). In his contribution, Leech aimed to show how the Gricean Cooperative Principle (1975) and the Politeness Principle postulated by Lakoff (1973) interact. Besides, Leech's Interpersonal Maxims study politeness from the addressee's rather than from the speaker's viewpoint. In light of this, Leech classified illocutionary functions that underlie Interpersonal Maxims. They fall into four types (Leech, 1983: 104-105):

The Competitive function: the illocutionary goal of communication interacts with the social goal of interaction when performing the speech acts of, i.e. asking, requesting, demanding, and begging.

The Convivial function: the illocutionary goal of communication interacts with the social goal of interaction when performing the speech acts of, i.e. offering, inviting, greeting, thanking, and congratulating.

The Collaborative function: the illocutionary goal of communication is indifferent to the social goal of communication when performing speech acts of, i.e.: asserting, reporting, announcing, and instructing.

The Conflictive function: the illocutionary goal of communication conflicts with the social goal of communication when performing speech acts of, i.e.: threatening, accusing, reprimanding, and cursing.

Considering the above illocutionary functions referred to, it should be added that the present paper applies the term *illocution* to characterise the linguistic function performed by the utterance of a sentence; however, the intended effect of the speech acts in their function representing, e.g. requests, offers, commands, etc. is referred to as the *illocutionary force* of the utterance of a sentence.

Looking at the above-mentioned varieties of the illocutionary function from the perspective of linguistic politeness, it should be marked that the Competitive and Convivial illocutionary functions refer to the politeness principle. Thus, the Competitive illocutionary function tends to avoid negativeness in linguistic politeness; its purpose of use is "to reduce the discord [...] between what a speaker wants to achieve, and what is

considered as ‘good manners’ ”(Leech, 1983:105). For example, depending on cultural norms, it is considered to be discourteous to make enquiries about somebody’s salary, age, belongingness to religion, marital status and alike. However, it is a fully accepted social norm to make enquiries about such factual information as somebody’s name, citizenship, place of residence and alike. Taking into account the norms of Interpersonal Maxims, mitigation devices are used to reduce the intrinsic discourtesy of the communicative goal in such a case, i.e.:

- **Could I just** borrow a tiny bit of paper? (Instead of: Give me a paper);
- **Please** note that your water supply will be turned off. It **would** be inadvisable to draw hot water or to use any appliances connected to the supply. For further advice **please** telephone us. (Instead of: Interruption of water supply. More inquiries on...)
- We **would** be **most** grateful if you kindly accepted our **most** sincere apologies for the inconveniences caused. (Instead of: Sorry, it’s our fault).

The above-mentioned examples demonstrate that the external situational context of communication determines both the language choice and development of the power-distance relationship of interactants. In particular, an addressee measures what was said and how it was said against his/her expectations of how the writer/speaker should be addressing somebody under particular circumstances or in a specified situational context.

The second type of illocutionary functions, the Convivial function, bears intrinsically a courteous nature. This function involves a positive form of seeking opportunities for reaching mutual courtesy between interactants, e.g.:

- Please accept my best wishes and congratulations on the occasion of you being promoted.
- You are kindly invited to participate in my farewell dinner.
- Luck and blessings and every good thing that can possibly happen to you.
- You see the good in everyone. It must be because there’s so much of it in you. Happy birthday!

The third type of illocutionary functions, the Collaborative function, is mostly used in written discourse. Thus, considering the principles underlying Interactional Maxims, the Collaborative illocutionary function seems to be irrelevant for further discussion in the context of present analysis. Similarly, politeness is irrelevant in case of the Conflictive illocutions, since they are constructed to cause offence, such as threat, accuse or reprimanding. In addition, it is expected that within the process of socialization, language users learn to replace conflictive interaction by other types, i.e., by the Competitive function, in particular. Accordingly, it is a good reason to assume that the Conflictive illocutions appear to be comparatively untypical for polite linguistic behaviour under socially accepted norms, rules and circumstances.

Thus, considering the characteristics of polite versus impolite linguistic behaviour, we would like to assert that the Competitive and Convivial illocutionary functions of Interpersonal Maxims perform their individual illocutionary forces being displayed via the corresponding speech acts in relevant situational contexts of communication.

Besides establishing the four types of the illocutionary functions, Leech (1983) constructed a more fine-tuned scale of sub-types to characterize polite linguistic

behaviour. According to him, “politeness concerns a relationship between two participants, whom we can call *self* and *other*” (Leech, 1983: 131), where *self* is identified with a speaker and *other* is identified with a hearer. The scholar states that “the label *other* may apply not only to addressees, but also to people designated by third-person pronouns” (ibid.). Thus, Leech’s Interpersonal Maxims are often referred to as Maxims of politeness principle as well, and they fall into the following sub-types:

- TACT MAXIM: minimize cost to *other* and maximize benefit to *other*. The maxim can be interpreted as: minimize your own benefit; maximize the hearer’s benefit;
- GENEROSITY MAXIM: minimize benefit to *self* and maximize cost to *self*. The maxim can be interpreted as: minimize own benefit; maximize the hearer’s benefit.
- APPROBATION MAXIM: minimize dispraise of *other*; maximize praise of *other*. The maxim can be interpreted as: minimize the hearer’s dispraise; maximize the hearer’s praise.
- MODESTY MAXIM: minimize praise of *self* and maximize dispraise of *self*. The maxim can be interpreted as: minimize self-praise; maximize self-dispraise.
- AGREEMENT MAXIM: minimize disagreement between *self* and *other* and maximize agreement between *self* and *others*. The maxim can be interpreted as: minimize disagreement; maximize agreement.
- SYMPATHY MAXIM: minimize antipathy between *self* and *other* and maximize sympathy between *self* and *other*. The maxim can be interpreted as: minimize antipathy; maximize sympathy.

To analyse Maxims of politeness principle in use, the application of Tact Maxim and Generosity Maxim in situational contexts is considered in the empirical part of the present study.

Materials and Methods

For the study purposes, randomly selected promotional texts, such as leaflets and booklets advertising accommodation and meals packages for long holidays issued by the affiliated hotels, e.g. *IBIS* (in Lithuania and in Portugal), announcements both in press and in commercials (in Ireland, England, Scotland, USA), notices in public places (e.g. in public transport), invitational letters were selected as relevant genres for the study. The collected data totaled to 167 units representing the above mentioned genres and amounted to approximately 41 509 words. To investigate the factors that determine the pragmatic function performed by the genres, the study viewed them in the context of their use. In order to carry out the analysis of the linguistic politeness principle application in context, the research considered two variables that determine the context of situation:

- Setting, i.e., “the social and spatial framework within which encounters are situated” (Ochs, 1979: 2),
- Language as context, i.e., “the way the language itself provides a context” (Ochs, 1979: 2).

The instances of the politeness principle application in situational contexts were analysed considering the theoretical contributions by Leech (1983).

The study was approached from general perspective of qualitative research. Two research instruments were employed: situational observations and discourse analysis.

Situational observations were prioritized with the purpose to examine the contextual meaning of statements under analysis; discourse analysis was employed to examine the linguistic approaches and their illocutionary functions in the relevant contexts. This research approach was followed throughout the whole process of the empirical study.

Research Results Discussion

Maxims of politeness principle in use

Within the framework of this research, the study has demonstrated that the Conversational maxim view is considered to be one of the most frequently applied linguistic politeness principle in situational contexts of communication. With this idea in mind and to narrow down the examination of linguistic politeness principles, it was decided to analyse the application of Leech's Maxims of politeness principle (known also as Interpersonal maxims) in relevant contexts of situation.

The study results have demonstrated that in the majority of cases, two types of Maxims of politeness principle, i.e., Tact Maxim and Generosity *Maxim* have been used in communicative contexts.

Thus, Tact Maxim was employed when the Competitive function with its illocutionary force to request, or to demand and the Convivial function with its illocutionary force to offer, to invite were presented.

It is generally known that Tact Maxim applies to Searle's *directive* and *commissive* categories of illocutions, which refer to some action to be performed by the speaker or by the hearer. Thus, according to Searle ([1975] 1979), "directives are intended to produce some effect through action by the hearer". They can be expressed through the language functions of:

- requesting; ordering; commanding;
- advising; recommending;
- inviting.

To obtain a scale of politeness and to increase the degree of politeness, Leech (1983) recommends using indirect kind of illocution, because indirect illocutions increase the degree of optionality and tentativeness. For example:

- Answer the door! (a command)
- I want you to answer the door.
- **Will** you answer the door?
- **Can** you answer the door?
- **Would** you mind answering the door?
- **Could** you **possibly** answer the door?
- I **wonder** if you **could** answer the door.

The sentences presented show that a scale of politeness is increased, and the indirect illocutions lead to greater politeness from less polite sentences to more polite sentences the latter being tentative in their nature.

Following Searle's ([1975] 1979) categories of illocutionary acts, *commissives* commit to an action to be implemented in future.

Thus, the analysis of the examples selected demonstrates that the indirect illocutions are applied to express the function of request or to express the function of offering or promising. For example:

- "Could you **promise** that the universities won't **just** sit in communities, but they will be actually a part of community", asked Janzen, the University of Minnesota liaison to the Urban Research. (The Minnesota Daily, February 19, 2008) [1];
- I wonder if Sellner **asserted** that a number of tax breaks are associated with college costs, which many people **possibly** miss [2] (ibidem).

In reference to judging the commissive nature of utterances, the above-presented sentences show that the way they are uttered suggests a very different strategy on a part of a speaker selected in each case. Both examples provided can be referred to Searle's category of commissives: the action will be carried out in future; however, the promise expressed in the sentence [1] implies the severity of promise, but the sentence [2] implies an indirect assertion, which likely might be implemented in future. It would be quite significant to note that both sentences are expressed in a polite manner. This effect is reached due to the application of hedges, such as *just*, *I wonder if*, *possibly*. In this way, the promise or assertion being supported by hedges commits to a possible positive outcome.

Considering the use of Tact Maxim in, e.g. announcements, it should be noted that a deliberate choice of the passive voice in requests to express the illocutionary force of a command in order to fulfill the function of a polite reminder was observed:

- Passengers are strongly requested to unfasten the seat-belts (announcement in a taxi-cab in Belfast),
- The customers are kindly asked to check their umbrella at the door (announcement in a restaurant in Edinburgh),
- Customers are asked to stand still (announcement in London).
- Tenants are requested to take in to account that litter is operated from 6-7 p.m. (note on an apartment house in Belfast)

Further, to demonstrate a variety of Tact Maxim use when considering the analysis of Maxims of politeness principle in situational contexts, the illocutionary force of inviting being expressed in a formal register in the active voice should be mentioned as well, e.g.:

- The Ambassador of the United States of America requests the pleasure of your company at the Reception on June 12, 2013 (invitation).
- We kindly request that you dress down for the upcoming Friday event (invitation with a dress code identified).

To add, the use of Tact Maxim was observed in situational contexts when the illocutionary function aimed at expressing a strong recommendation

being on the verge of command or even a prohibition was expressed through the illocutionary force of thanking, e.g.:

- We thank you for not stepping on the grass (a sign in the park in London, a command is implied through the function of thanking).
- The Belfast police thank you for no parking here during the clearance time (a note of prohibition to park).

To consolidate, analysis has demonstrated so far that Tact Maxim was observed as one of the most commonly applied Maxim of politeness principle in real life situational contexts of communication.

As regards the employment of another type of politeness principle, i.e. Generosity Maxim in the genres selected for analysis, it can be stated that the use of this maxim was observed in promotional leaflets and booklets to express the illocutionary function of an offer or invitation.

In his study of politeness principles, Leech (1983: 107) asserted that politeness bears asymmetrical nature: “what is polite with respect to a hearer [...] will be impolite with respect to a speaker and vice versa”. This statement can be supported by offering the following examples:

- She can lend me some money. (impolite)
- I can lend her some money. [1]
- We must come and talk to you. (impolite)
- You must come and talk to us. [2]

Case [1] expresses the illocutionary function of an offer; case [2] expresses the illocutionary function of an invitation or proposal. The illocutionary function of an offer and invitation represents the effect of the illocutionary force that bears a polite nature of utterance in a sentence for two reasons: first, it implies benefit to a hearer, i.e., it minimizes a speaker’s benefit; second, it maximizes a hearer’s benefit, according to Generosity Maxim.

As concerns the employment of Generosity Maxim in situational contexts, it was frequently observed in promotional leaflets and booklets issued by the affiliated hotels. The examples provided below demonstrate that Generosity Maxim fulfills the illocutionary function of inviting or recommending, thus focusing on the benefits the customers can experience by prioritizing the service offered by the hotels:

- We work hard to make your life easier (i.e., your benefit is maximized, but our benefit is minimized).
- *IBIS* guarantees you a smooth stay (i.e, your benefit is maximized).
- Your good night’s sleep is our priority (i.e. your benefit is maximized).
- We are committed to providing you the greatest possible comfort (i.e. our benefit is minimized, your benefit is maximized).
- We look after everything- we will look after you 24/7.
- *IBIS*: your well-being at the best price.

The discussion has demonstrated so far that the illocutionary functions of inviting, requesting, recommending, or even commanding being expressed through the function of requesting are performed considering the maxims of politeness principle by Leech. Tact and Generosity Maxims usually supplement each other when they are used for the purpose

of displaying linguistic politeness: they are based on so called *cost and benefit* scales. In other words, the maxims focus on *other* rather than on *self*. They function for the benefit of the *other* with the purpose of avoiding disagreement between interlocutors. They work to seek consensus and politeness towards the addressee. Besides, according to the maxims, the addressee is given the central role in communication. Therefore, for example, the usual expressions used as requests in service industry, such as *What can I do for you? Can I help you?* can be fully attributed to the common use of Maxims of politeness principle in relevant situational contexts. This use can be explained by applying *cost and benefit* scales initiated by Leech. In other words, Tact and Generosity Maxims strongly perform the illocutionary force of requesting, ordering, inviting, and recommending in situational contexts.

To sum up, as it was stated above, Tact Maxim and Generosity Maxim go in pairs because they “deal with bipolar scales *the cost – benefit* scales” (Leech, 1983: 132). They concern the cost of benefit of future action to both the speaker and the hearer.

In light of the present discussion, it has to be admitted that Maxims of politeness principle cannot be considered as absolute rules of linguistic politeness. They rather reflect more general principles that underlie the linguistic politeness phenomena, such as:

- a focus on *other* than on *self*,
- avoidance of disagreement,
- seeking concord,
- politeness towards an addressee being of a more weighty importance rather than politeness towards a third party.

The study of Leech’s Maxims of politeness principle having been carried out so far demonstrates that the illocutionary functions of linguistic politeness should be considered in correlation with the study of the principles governing inter-cultural communication. Thus, it might be assumed that Leech’s Maxims can be viewed as:

- a general framework of politeness principles observed in communication;
- accepted linguistic universals governing polite interdiscourse.

However, the weightiness of the maxims varies from culture to culture and therefore their application is relative from the perspective of interdiscourse communication.

In light of this discussion, it should be added that linguistic politeness differs from the notion politeness as nonverbal behaviour, because non-verbal behaviour is considered to be etiquette. To put it differently, etiquette means: the properties of conduct as they are established in any class or any community; they represent conventional requirements to a particular social behaviour, which involves the awareness of how to act in particular situational contexts. However, it is hardly possible to presume that identical features of the appropriate linguistic strategies would function equally across cultures. Therefore, we agree with Grundy’s (1995) view that:

It is important to separate culturally variable estimates of power, distance and imposition [...] from the strategies and linguistic manifestation of strategies which a universal account of politeness would need to capture (Grundy, 1995: 137).

In addition, according to Fraser (1990), being polite is not a matter of making an addressee 'feel good', or not causing an addressee to 'feel bad', but it is a question "of getting on with the purpose of the interaction within the terms and conditions established in their conversational contract" (Fraser, 1990: 219-220).

Hedges- instruments of linguistic politeness

Some statements should be made about the use of hedges as instruments of linguistic politeness. As it was referred to in the second section of this paper, the general pragmatic concept of linguistic politeness includes the Lakoffian (1973) principles, such as 'don't impose' or 'give options'. Many ordinary speech acts, such as invitations, offers, proposals and requests can actually represent a form of imposition on the hearer or on the receiver of information.

One way in which speakers seem to minimize that kind of imposition is through the use of hedges, in particular, through downgraders. Downgraders are also considered to be speaker-oriented hedges, represented by, e.g., *just, just in case, a bit/a few, a little/scarcely, rather, or something, whatever* and alike.

We are well aware that linguistic structure reflects the nature of relationship between the speaker and addressee. Thus, we have to admit that the particle *just* is only one of the many linguistic elements, which expresses the relationship of this type, and therefore it seems worth considering when discussing the nature of linguistic politeness phenomena.

Lee (1987) identifies four major subtypes of meaning for the particle *just*. They are depreciatory, restrictive, specificatory and emphatic meanings (Lee, 1987: 377-398).

Thus, it could be stated that being applied in its depreciatory meaning, the particle *just* signals minimizing or weakening the significance of an action one might be asked to perform. In other words, *just* performing as a speaker-oriented hedge minimizes the size of the imposition that can be made on the hearer.

The depreciatory meaning expressed by *just* reveals the speaker-related attitude; the speaker minimizes or weakens the significance of some particular process by relating it to some other events explicitly mentioned in the discourse, e.g.:

- " These are not serious problems- **just** a nuisance, don't worry", the police officer said.
- Do these pills do anything for my brain?
B. No, they are **just** for your general health condition.
- I don't feel unwell, I **just** feel seedy.
- I will have a word with your parents **just** about your poor performance in his subject.
- I will check your test **just** to see that it is a pass.
- Your test is **just** a failure, but it does not mean that you are a dropout.

Our interpretation of the cases presented above is as follows: when the hedge *just* is used in its depreciatory meaning, it downplays the situations presented. It seems to minimize the imposition on the whole utterance, thus showing tact or modesty towards the speaker. Besides, it should be noted that the hedge *just* reveals a particular attitudinal meaning to the truth-value of a proposition. In addition, this suggests very

strongly that *just* serves for avoiding or minimizing an interactant's "loss of face" (Brown and Levinson, 1978), which complies with the Lakoffian pragmatic concept of linguistic politeness 'don't impose'.

Conclusions

So far, the study has analysed:

- the communicative functions of linguistic politeness phenomena based on the analysis of the theoretical contributions,
- two linguistic approaches employed for the purposes of linguistic politeness analysis, such as the Social norm view and the Conversational maxim view, in order to examine selected rules that underlie application of linguistic politeness in communication,
- Maxims of politeness principle (known also as Interpersonal Maxims) in order to examine the illocutionary functions the Maxims of politeness principle fulfill in situational contexts of their use.

As a result, the analysis draws several conclusions

1. The linguistic politeness principles convey social meaning; being communicated in social contexts when social variables, such as background, setting, power and distance are involved, they fulfill the discernment communicative function.

2. The Social norm view and the Conversational maxim view are the linguistic approaches that determine the use of the linguistic politeness phenomena in situational contexts.

3. The illocutionary functions of Maxims of politeness principle, in particular, the Competitive function and the Convivial function perform the illocutionary force of communication. Thus, the Competitive function fulfills the illocutionary force of requesting, demanding and commanding in communication, but the Convivial function performs the illocutionary force of offering, inviting, thanking in communication.

4. The external situational context of communication determines the language approach preferred. Thus, the Competitive function serves for reducing a discord in interactional contexts, but the Convivial function bears intrinsically a nature of establishing courtesy in communication.

5. To develop politeness as linguistic behaviour and to establish a positive communicative relationship between interactants involved in communication, Tact and Generosity maxims of Politeness Principle (known also as Interactional Maxims) are applied. They construct a scale of polite linguistic behavior, which maximizes the *other*, i.e., the addressee's benefit rather than *self*, i.e. the speaker's benefit. Assigning the central role to the addressee in communication, these maxims function for the purpose of avoiding discord and establishing concord in interactional contexts.

6. Hedges, when being used as instruments of linguistic politeness, are used for the purpose of presenting a speaker's/writer's proposition as an **opinion** rather than a fact. Hedges offer a possibility for textual manipulation. Within the framework of linguistic politeness, hedges can serve as metalinguistic operators for performing the function of mitigation or softening over-direct, or sensitive information. Being the linguistic device to signal or lessen the impact of an utterance, the use of hedges may be intentional or unintentional.

7. Maxims of politeness principle cannot be considered as absolute rules of linguistic politeness. By reflecting general principles that determine communication they are commonly used to seek agreement and to avoid disagreement, thus reducing the risk of miscommunication or reducing the risk of communication breakdown. They have to be considered and followed in the concord with the rules governing intra-cultural and/or inter-cultural communication.

References

- BARRON, A. (2002). *Acquisition in Interlanguage Pragmatics: Learning How to Do Things With Words in a Study Abroad Context*. Amsterdam: Benjamins.
- BROWN, P. and LEVINSON, S. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FRASER, B. B. (1975). Hedged Performatives. In: Cole, P. and Morgan, J.L. (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3 New York: Academic Press, 187-210.
- FRASER, B. (1990). Perspectives on Politeness. *Journal of Pragmatics*, 14: 2, 219-236.
- GOFFMAN, E. (1967). *International Ritual*. New York: Anchor Books.
- GRICE, P. ([1967] 1975). Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3: Speech acts. New York: Academic Press, 41-58.
- GREEN, G. (1996). *Pragmatics and Natural Language Understanding*. New Jersey: Lawrence.
- GRUNDY, P. (1995). *Doing Pragmatics*. University of Durham: Arnold.
- HALLIDAY, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of the Language*. London: Arnold.
- KASPER, G. (1990). Linguistic Politeness: Current Research Issues. *Journal of Pragmatics*, 14, 2: 193-218.
- LAKOFF, R. (1972). Language in Context, *Language*, 48, 907- 927.
- LAKOFF, R. (1973). The Logic of Politeness: or Minding Your P's and Q's". *Papers from the 9th Regional Meeting of Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 219- 305.
- LEE, D. (1987). The semantics of Just. *Journal of Pragmatics*, 11(3), 377-398.
- LEECH, G. (1983). *Principles of Politeness*. London: Longman.
- LoCASTRO, V. (2006). *An Introduction to Pragmatics*. Michigan: the University of Michigan Press.
- SEARLE, J.R. (1975[1979]). A Taxonomy of Illocutionary Acts. In: Searle, J.R. (ed.) *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOHN, H-M. (1999). *The Korean Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, J. (1995). *Meaning and Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Longman.
- WATTS, R. (1992). Linguistic Politeness and Politic Verbal Behaviour In: R.J. Watts, S. Ide (eds.) *Politeness in Language Studies in its History, Theory and Practice*. Berlin: Mouton, 43-69.

Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Definição de Questões, Reposicionando Estratégias

Clara Sarmiento⁹

1. Entre Política e Ciência: Diálogos Correntes sobre Trânsitos Interculturais.

Este artigo versa sobre o assunto dos estudos interculturais e o conceito de interculturalismo (Abdallah-Preteille, 2006; Ibanez and Saenz, 2006; Costa and Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010; Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011) como movimento, comunicação, dinâmica, encontro entre culturas, com o propósito de discutir as suas consequências pragmáticas académicas e na sociedade em geral. Em última instância, os objectivos deste artigo são tão científicos quanto políticos, porque o ‘intercultural’ posiciona-se na junção do conhecimento e da política (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 1). A viagem intercultural contemporânea é uma viagem global, uma circum-navegação movida pela velocidade das novas tecnologias, e este conceito de ‘intercultural’ subscreve todos os fluxos bidireccionais, a transmissão e recepção de informações que estão implícitas na comunicação, na diversidade e no trânsito que o prefixo ‘inter’ sugere. Os trânsitos interculturais sempre estiveram presentes, desde o perverso diálogo intercultural do colonialismo até à actual heteroglossia cultural da internet. Esta é a razão pela qual nos propomos examinar as motivações, características e regras das interações culturais no seu movimento perpétuo, desprovido de fronteiras espaciais ou temporais, numa indefinição de limites tão perigosa quanto estimulante. As práticas normativas da investigação moderna na vasta área das Humanidades já não privilegiam as relações de permanência, em detrimento de relações de movimento, uma perspectiva que mudou como resultado das intermináveis mobilidades que hoje atravessam o mundo, construídas e mediadas de várias formas. Como Stuart Hall (1994) o coloca, as noções de pertença e de pátria foram reconceptualizadas em contextos de migração, desterritorialização, diáspora, virtualidade, digitalização, e outras questões do mundo globalizado, que tornam ainda mais pertinente o princípio de Hall de que as identidades culturais não são fixas, mas fluidas; **not given but performed**

Deste modo, cruzamos a primeira grande barreira do trânsito intercultural – a fronteira criada pelo conceito de cultura – evitando a noção *cliché* do intercultural simplesmente como ‘nós’ versus ‘eles’, e afastando-nos do erro fundamental de um interculturalismo que ignora a diversidade e o dinamismo contidos na sua própria definição. Esta abordagem gera um diálogo interdisciplinar entre áreas que tradicionalmente se ignoraram, já que também é intercultural na sua fonte e temas, não apenas nos objectos que são examinados; porque não se deve temer a alteridade que, afinal, se propõe estudar. Esta noção de ‘intercultural’ funciona como uma espécie de

⁹ Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

clarasarmiento@gmail.com

terceiro espaço, para citar Homi Bhabha (1994). Um terceiro espaço de hibridismo, subversão, transgressão. O hibridismo – e tradução cultural, que Bhabha toma como sinónimo de hibridismo – é politicamente subversivo. O hibridismo é o espaço onde todas as divisões binárias e antagonismos, típicos de conceitos políticos e académicos conservadores, incluindo a clássica oposição entre teoria e prática, reflexões críticas e políticas, não funcionam. Não funcionam também em estudos interculturais, da forma como os percebemos.

Na actualidade, os interesses convergentes são evidentes nas expectativas de editores e leitores e nas relações de poder que moldam o estereótipo da típica vida académica. Estas noções e expectativas transformam continuamente os resultados dos investigadores, ao ponto de estes tenderem a adaptar as suas práticas e capacidades criativas às pressões profissionais e económicas. No entanto, muitos destes investigadores respondem frequentemente a essas pressões usando as suas próprias estratégias, inovações e subversões, e raramente permanecem passivos no processo de incorporação em sistemas políticos e institucionais de grande escala. Redes e ecos provenientes da comunidade académica internacional difundem-se, a grande velocidade, pelo globo, e as suas múltiplas formas de interacção cultural trazem com eles métodos próprios de manipulação e subversão do poder. Estas acções, levadas a cabo nas ‘periferias’ – e que são, por sua vez, centrais nas vidas e experiências dos indivíduos – podem ser designadas e descritas, mais ou menos metaforicamente, como “borderzones” (Bruner, 1996: 157-79), “thresholds” (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144), “intersecting discursive fields” (Tsing, 1993), diásporas académicas ou “spaces on the side of the road” (Stewart, 1996), todos eles reflectindo a natureza dialógica da cultura e dos estudos interculturais. Porque “intercultural reasoning emphasizes the processes and interactions which unite and define the individuals and the groups in relation to each other” (Abdallah-Preteuille, 2006: 476).

Na cultura contemporânea, a diversidade, passada e actual, global e local, converge na análise de conceitos e objectos intimamente relacionados com transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso. A investigação científica é também uma área de intersecções, de permanente tradução cultural, isto é, de reinterpretção, de reposicionamento de símbolos e signos nas hierarquias existentes. Nesta reflexão sobre estudos interculturais, encorajamos leituras críticas que procuram ir além dos significados arbitrários, favorecendo interpretações contextualizadas que, na sua incerteza, podem certamente gerar novas hipóteses, teorias e explicações.

Para a feminista americana Judith Butler, o universal – aqui entendido como sinónimo de hegemonia, uma combinação de poder e consentimento Gramsciano (Gramsci, 1971) – só pode ser conceptualizado em articulação com as suas próprias periferias, as supracitadas “borderzones”, “spaces on the side of the road” e outras metáforas. Deste modo, aquilo que foi excluído do conceito de universalidade força este mesmo conceito – de fora, das margens – a aceitá-lo e incluí-lo novamente, o que só pode acontecer quando o próprio conceito já evoluiu o suficiente para incluir a sua própria exclusão. Esta pressão acaba por conduzir à rearticulação do actual conceito de universalidade e do seu poder. A este processo, pelo qual a universalidade readmite a sua própria exclusão, Butler dá o nome de “translation”. A tradução cultural – tanto como o “return of the excluded”, como o hibridismo de Bhabha – tem muito poder na democracia contemporânea e no campo académico (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Assim, os estudos interculturais são o lugar onde a ‘sobreposição de culturas’ ocorre, o que é característico de um lugar de tradução cultural. Este tipo de tradução

cultural pode funcionar como esse “return of the excluded”, forçando os limites, acarretando mudanças epistemológicas e abrindo novos espaços de discussão livre para a investigação independente. Porque, para Bhabha, assim como para o socialista português Boaventura de Sousa Santos, o potencial para a mudança está nas periferias. As periferias marcadas pelo hibridismo, onde os ‘recentemente chegados’ – ‘recentemente chegados’ ou ‘excluídos’ como politécnicos e universidades de países e regiões das periferias, como grupos de investigação não convencionais, como jovens mulheres académicas – podem recorrer ao uso da subversão para minar as estratégias dos poderosos, independentemente de quem eles sejam.

Quando se fala de experiência intercultural, é uma tentativa de falar em nome dos ‘outros’ – uma noção que é sempre contingente e relacional, já que ‘nós’ somos os ‘outros’ (Cerqueira, 2013) - , mas raramente damos voz a esses ‘outros’. No entanto, a verdadeira experiência intercultural acontece quando conseguimos ver-nos a nós próprios e ao nosso trabalho como se fôssemos esses ‘outros’, cuja ‘otherness’ deriva da sua nacionalidade, género, orientação, passado académico ou área de investigação. Recordemos que Derrida demonstrou como a construção de uma identidade é sempre baseada na exclusão, e que a hierarquia violenta resulta de pares tão dicotómicos como os binómios ‘homem/mulher’, ‘branco/negro’, ‘colonizador/colonizado’, ‘heterossexual/homossexual’, ‘elite/massas’, e actualmente também ‘ciência e tecnologia/artes e humanidades’. A presente reflexão sobre estudos interculturais tem como propósito, no entanto, destacar o segundo elemento deste binómio e atribuir-lhe a merecida atenção científica.

Como se poderá concluir, a abordagem comparativa necessária para qualquer tipo de análise intercultural afastou-se da noção antropológica de cultura singular, para dar lugar à noção de culturas no plural, num diálogo permanente, movimento e tradução, como Clifford Geertz explica em *Local Knowledge*: “The hallmark of modern consciousness is its enormous multiplicity. For our time and forward, the image of a general orientation or perspective, growing out of humanistic or scientific studies, and shaping the direction of culture, is a chimera. [...] The conception of a ‘new humanism’, of forging some general ‘the best that is being thought and said’ ideology and working it into the curriculum, will then seem not merely implausible but utopian altogether. Possibly, indeed, a bit worrisome” (1993 [1983]: 70).

André Lefevere desenvolveu a teoria de grelhas culturais, baseada nos trabalhos de Pierre Bourdieu e no seu conceito de capital cultural, que explora o papel e o lugar dos textos e discursos na cultura e o papel que estes devem ter noutra cultura. Tal sistema deveria mostrar claramente que os textos experimentam todo o tipo de variações de *status* tanto intemporalmente como interculturalmente, e ajudar-nos-ia a explicar algumas das contingências dessas mudanças (Bassnett and Lefevere, 1998). Na mesma ordem de ideias, Sherry Simon destaca que aqueles espaços que eram, em tempos, identificados como universais (tal como a grande tradição humanista, o cânone dos grandes livros, o espaço público associado à comunicação democrática ou o modelo de cultura que sustinha o ideal de cidadania), foram agora expostos como sendo essencialmente expressivos dos valores do homem branco, europeu, de classe média (Simon, 1996). Esta é a razão pela qual histórias de vida, estudos de caso e documentos sobre indivíduos de todas as idades, educação, género, nacionalidade, orientação e passado devem ser considerados como materiais científicos com real valor, capazes de gerar novas teorias globais. As vozes anteriormente silenciadas de não-brancos, não-Europeus, não-classe média e não-homens, e as narrativas que elas produzem, deveriam assumir um novo papel e um novo *status*, numa grelha cultural indisciplinar, moderna e transnacional. Mais ainda, escutando

as narrativas da vida diária comum, lidas e decifradas no seu próprio contexto, aprendemos sobre experiências reais, necessidades, dúvidas, medos e desejos. Porque as narrativas de vidas reais produzidas por seres humanos com uma voz, uma cara e um nome, criam espaços de empatia e, conseqüentemente, projectos de acção e investigação serão conduzidos com vista à obtenção de resultados úteis e tangíveis, em detrimento de peças académicas retóricas e estéreis.

Deste modo, práticas e conhecimentos locais e globais – com as suas produções discursivas associadas – não constituem uma dicotomia. Pelo contrário, a sua correlação é fonte de uma tensão dinâmica estimulante, já que a busca de conceitos locais gera novos conceitos, que encorajam o desafio da adaptação epistemológica e fenomenológica, sob uma genuína perspectiva interdisciplinar e intercultural. Qualquer abordagem deve ser posicionada na rede de contextos ideológicos e materiais de uma dada região, que é sempre um território em evolução. Num mundo pós-colonial, as intersecções de passado e presente, global e local, definem os parâmetros para exploração da negociação e evolução dos conceitos, bem como das forças materiais que influenciam indivíduos, comunidades e nações. ‘Pós-colonial’ é entendido aqui como sinónimo da situação das antigas colónias e dos poderes coloniais, agora sites algures entre o legado colonial, da tentativa de alcançar uma consciência nacional (re)nova(da) e das políticas do conflito cultural, no qual diferentes grupos tentam estabelecer as suas próprias identidades em simultâneo, sempre sob a forte influência de hegemonias globais. Nas palavras de Bill Ashcroft, “[p]ost-colonial theory may be defined as that branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies’ responses” (2012: xv). As sociedades pós-coloniais, tanto Ocidentais como Orientais, do Norte e do Sul, são, de acordo com Achille Mbembe, compostas por uma pluralidade de esferas e arenas, cada uma com a sua lógica própria, e, no entanto, com grande probabilidade de se entrecruzarem com outras lógicas, em contínua improvisação e negociação (1992: 5). Esta necessidade constante de negociar e construir identidade, na verdade, fundamenta a vida na maioria dos territórios do mundo, facto que as comunidades expressam numa polifonia de narrativas.

O conceito de interculturalismo aqui explorado e a ideia relacionada de experiência intercultural desenvolvem-se das narrativas polifónicas de tensões dinâmicas. Este conceito de interculturalismo pode ser comparado com o conceito de multiculturalismo, este último entendido como um espaço delimitado, estático, no qual coabitam diferentes culturas numa ignorância silenciosa, encerrada em si própria. Mas, na realidade, o espaço multicultural existe como resultado dos movimentos interculturais aleatórios, multidireccionais e recíprocos e, como tal deve ser aqui discutido (Sarmiento, 2010: x).

Em geral, o multiculturalismo tem sido analisado numa abordagem ontológica, como uma realidade social existente ou desejada. O multiculturalismo tem também sido sujeito, em larga escala, a um estudo político-ideológico, focado tanto na sociedade dominante como na comunidade receptora, nas migrações e nos grupos (alegadamente) minoritários. De modo controverso, o interculturalismo é analisável como movimento com uma corrente subjacente de consciência, como manifestado em viagens criticamente despertas, em conhecimento mútuo, compreensão e comunicação. O interculturalismo é pois, e preferencialmente, uma opção hermenêutica, uma aproximação epistemológica.

Martine Abdallah-Pretceille afirma claramente que “interculturalism is hermeneutic”, porque nenhum facto é intercultural *per se*, nem o interculturalismo é um atributo do objecto. Só a análise intercultural pode conceder-lhe este papel, através do paradigma do pensamento heterogéneo, híbrido e segmentário (2006: 480-3).

O multiculturalismo é um julgamento de existência: no mesmo espaço físico ou conceptual, coexistem diferentes pessoas, de diferentes culturas (em termos de memórias, opções, referências, valores, preferências, projectos, expectativas, experiências, práticas e atitudes), mas – em circunstâncias ideais – elas reconhecem mutuamente o direito de viverem conjuntamente. O multiculturalismo prega, não apenas o direito de partilha de um território, mas também a obrigação de habitar nele de acordo com as culturas desses vários grupos e comunidades. Mas depois o multiculturalismo tem tendência a assumir um papel utópico, livre de aspectos dilemáticos ou conflituosos, uma vez que é impossível ignorar todos os casos iminentes de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão potencialmente enraizados ou são mesmo *standards* de conduta incompatíveis. Seguindo este argumento, e não perdendo de vista que as utopias são, por definição, irreais, é tentador fingir uma desilusão chocada e partir para a conclusão fácil de que é, de facto, impossível diferentes culturas coexistirem. Assim, quando este discurso se transforma em prática, aqueles que são identificados como ‘agentes da diferença’ podem ser segregados ou, em última instância, apagados – pela ilegalização, deportação, aprisionamento, assassinato -, em nome do senso comum, para que a sociedade normal(izada) possa prevalecer.

Aliás, há implicações políticas na distinção entre multiculturalismo e interculturalismo. A exploração política e o abuso ideológico do conceito de multiculturalismo podem ser relacionados com o discurso polémico da chanceler alemã Angela Merkel, que declarou a “morte do multiculturalismo”, sem explicar a natureza e as causas desse falhanço. Merkel estava a referir-se à alegada ilusão de que alemães e trabalhadores estrangeiros poderiam viver lado a lado quando estivesse perdida a esperança de que “eles não permaneceriam”, sendo “eles” os *gastarbeiters*, ou ‘trabalhadores convidados’, que chegaram à Alemanha para colmatar a falta de trabalhadores durante o *boom* económico dos anos 1960 (*The Guardian*, edição online, 17 de Outubro de 2010). No discurso de Merkel, a representação destes grupos e das suas competências é sustentada por uma certa noção partilhada de ‘cultura’, ‘multicultural’, e os seus agentes. A “morte do multiculturalismo” implica que os seus agentes, aqueles que trouxeram a multiplicidade e a diferença, também falharam e já não são bem-vindos. Mas a história recente – na Alemanha e noutros lugares – tem-nos ensinado que as categorias discursivas e os marcadores simbólicos da identidade têm efeitos reais e muito dramáticos na experiência quotidiana de indivíduos e de grupos.

De acordo com Meer e Modood (2012), existem quatro formas de conceber o interculturalismo como contrastando positivamente com o multiculturalismo. Estas são, em primeiro lugar, como algo maior que a coexistência, que o interculturalismo está alegadamente mais direccionado para a interacção e o diálogo que o multiculturalismo. Em segundo lugar, que o interculturalismo é concebido como algo menos ‘grupista’ ou mais passível de síntese que o multiculturalismo. Em terceiro lugar, que o interculturalismo está comprometido com um sentimento mais forte de todo, em aspectos como a coesão social e a cidadania nacional. Finalmente, que onde o multiculturalismo é iliberal e relativista, o interculturalismo tem mais probabilidade de conduzir à crítica das práticas culturais iliberais, como parte do processo de diálogo intercultural. Modood vai ainda mais longe, afirmando que a estrutura multicultural permitiu a evolução de racismo biológico para racismo cultural, enfatizando a velha dicotomia de **self and other**, e produzindo uma ideia de cultura que é naturalista e essencialista, pela homogeneização de identidades (Werbner and Modood, 1999: 3-4). De facto, racismo pode existir sem ‘raça’, actuando através de discursos que favorecem a explicação ‘cultural’ em detrimento de outros níveis de análise, e abordando as interacções de uma forma mono-casual (Abdallah-Preteille, 1985). Tais interpretações propõem que as culturas, em essência,

ocupam lugares diferentes, irregulares, e que a pertença cultural explica comportamentos mutuamente exclusivos e incompatíveis.

Apesar da óbvia dificuldade da tarefa, para sustentar o debate, é importante estabelecer uma breve perspectiva diacrónica. O conceito de interculturalismo emergiu em França durante os anos 1970, no contexto específico da migração, devido à necessidade de inclusão das crianças imigrantes e conseqüente adaptação dos métodos educativos em face da crescente sociedade multicultural. Esta informação cronológica tão simples contém duas concepções já referidas acima, uma vez que o prefixo ‘inter’ pressupõe que duas ou mais culturas interagem, enquanto que o prefixo ‘multi’ não pressupõe hibridização, mas antes a coexistência de várias culturas, estratificadas e hierárquicas. O modelo intercultural começou a ser defendido no mundo francófono e rapidamente se espalhou pela Europa. As escolas, como meios de integração de diferentes comunidades, foram as primeiras instituições a sentirem a necessidade de um entendimento intercultural, pela prática de mediação sociocultural (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). Em Portugal, a mediação sociocultural emergiu nos anos 1990, como resultado da integração do país na antiga Comunidade Económica Europeia. Nesse processo, Portugal estabeleceu contactos com países onde a mediação sociocultural já era uma prática institucional essencial para se conseguir a inclusão social e a coesão. Aqui, a mediação sociocultural é essencialmente praticada por ‘agentes de comunicação’ que promovem diálogo entre culturas e grupos sociais, procurando mitigar diferenças através do seu conhecimento e compreensão.

Por outro lado, o conceito de multiculturalismo prevalece no mundo Anglo-Saxónico, onde grupos de diferentes matrizes culturais são integrados na vida pública, com vista a assegurarem a coesão social, mas não a inclusão. Integrar ou assimilar imigrantes não é parte do mesmo projecto nacional e social de criar uma sociedade que ofereça oportunidades semelhantes a todos. E mesmo que não seja imediatamente claro, nem todas as pessoas de nacionalidade estrangeira são rotuladas da mesma forma. Além disso, uma pessoa ‘bem integrada’ é alguém que se tornou ‘como nós’ e assim, implicitamente, nunca será nós (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 7-8). Em última instância, uma pessoa ‘bem integrada’ rejeitou ou escondeu aquelas características que podem ser identificadas como ‘estranhas’, rejeitando assim, ou escondendo, uma parte importante (se não toda) da sua identidade, o âmago consistente da individualidade de cada um e o sentido de lugar pessoal.

Curiosamente, uma parte significativa da literatura existente, em Inglês, sobre multiculturalismo é, na realidade, uma lista exaustiva de diferenças entre um ‘nós’ individual chocado mas cheio de boa vontade, e um ‘outro’ colectivo, caracterizado como homogéneo e hipersensível a ofensas às suas estranhas tradições. Esta literatura assume a forma de manuais empíricos com propósitos muito pragmáticos: facilitarem as relações económicas com parceiros ‘exóticos’, e /ou tornarem-se ferramentas universitárias populares. Partindo, invariavelmente, de situações artificiais de conflito, mal-entendidos, falta de comunicação, hostilidade latente, e embaraço geral causado pela exposição a normas e práticas culturais do ‘outro’ (ver: Storti, 1994 and 2001; Trompenaars and Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005), raramente as explicações dadas equacionam a possibilidade de uma certa acção ser ditada pela consciência do indivíduo. Para os autores que preferem esta abordagem essencialista, parece ser inconcebível que o comportamento de alguém que não seja do Ocidente (ou mesmo que não seja Anglo-Saxónico) possa derivar de algo que não os simples ditames da tradição e da cultura, respeitados sem dissonância nem dando nunca lugar à actuação autónoma individual.

Quando se destacam as diferenças inter-grupais em vez de intra-grupais e inter-individuais, os negócios, a educação, **training**, e a comunicação em geral tornam-se

estritamente culturalizados. No entanto, deveria ser reconhecido que entre a recusa completa da dimensão cultural e a ênfase exagerada na cultura como fator determinante do comportamento, a margem é estreita. Mas qualquer foco excessivo nas características ‘diferentes’ dos ‘outros’ conduz ao exotismo assim como ao vazio comunicacional, e realça, conscientemente ou não, o estereótipo e o preconceito, porque todo o trabalho focado no ‘outro’ é político e expressa relações de poder. Quando um indivíduo – que raramente é o protótipo de um grupo – não se encaixa na rede esperada (pré-concebida), levantam-se sérias dificuldades, porque na realidade as pessoas não podem ser compreendidas fora do processo de comunicação e troca. Questionar a identidade de alguém em relação a outros é uma parte integral dos estudos interculturais, já que o trabalho de análise e de aquisição de conhecimento se aplica aos outros tanto como a si próprio (Abdallah-Pretceille, 2006: 476-8).

Na Europa Ocidental, o multiculturalismo lembra a conjunção dos termos ‘imigração’ e ‘cultura’ que, no contexto específico Português, agora quase sempre invoca as grandes populações africana, brasileira, chinesa e europeia de leste recentemente estabelecidas. De forma controversa, sobretudo nos Estados Unidos da América e no Canadá, termos políticos como multiculturalismo pretendem incluir todos os grupos marcados pela ‘diferença’ e exclusão histórica, tais como as mulheres e as minorias sexuais (Young, 1990). Citando Meer e Modood, isto deve-se ao facto de os regimes de cidadania nos países europeus, como Portugal, incluírem relações históricas com antigos sujeitos das colónias que são distintos dos regimes de cidadania das nações colonizadoras. Assim, os emigrantes pós-coloniais para Inglaterra, por exemplo, não são claramente minorias históricas, mas também não são desprovidos de reivindicações históricas sobre a Inglaterra. Porém, o termo ‘multiculturalismo’ na Europa veio a significar, e significa agora por todo o mundo falante de inglês, a acomodação política pelo estado e/ou um grupo dominante de todas as culturas minoritárias definidas antes e acima de tudo pela referência à raça, etnia, nacionalidade ou religião. Ainda que alguns grupos resistam a ter os seus pedidos de inclusão reduzidos a imigrantes, o significado dominante do multiculturalismo na política ainda se relaciona com questões de identidade e cidadania de grupos de pós-imigração (Meer and Modood, 2012: 181).

Contestando o mito das nações-estados homogéneas e monoculturais, a ideia do interculturalismo tem sido mais correntemente utilizada em discussões de diversidade migrante na área da educação, como referido acima. Até relativamente recentemente, tem estado menos presente no discurso britânico, porque conceitos de relações de raça, igualdade racial e multiculturalismo têm sido mais proeminentes (Gundara and Jacobs, 2000). Todavia, o que a presente formulação de interculturalismo enfatiza é, sem dúvida, a comunicação. De facto, a comunicação é a característica definidora e o meio central pelo qual “an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds” (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 9). Como os autores afirmam, o multiculturalismo foi fundado sob a crença da tolerância entre culturas, mas não é sempre verdade que os espaços multiculturais são espaços abertos. O interculturalismo, por outro lado, implica abertura – como uma lógica espacial de contacto e dinamismo – e, pese embora a abertura em si mesma não seja a garantia de interculturalismo, ela estabelece as bases para o seu desenvolvimento (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 7). E aqui, mais uma vez, as noções de diálogo e comunicação são fundamentais. Por um lado, os encontros interculturais promovem entendimento mútuo, permitem a transferência de conhecimentos, expandem horizontes e motivam a abertura da mente em face da diferença. Por outro lado, podem gerar espaços culturais onde os estilos de vida conflituantes e as visões do mundo chocam. No geral, estes encontros proporcionam a oportunidade de pesquisa das questões de identidade,

discurso e representação, que têm sido disfarçadas por noções de correcção política, tolerância e multiculturalismo (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 10).

Se a identidade é moldada pelo reconhecimento e, às vezes, pelo reconhecimento errado, então os indivíduos ou os grupos podem sofrer danos reais se a sociedade espelhar uma imagem paralisada, humilhante ou desprezível deles. A falta de reconhecimento ou o reconhecimento errado podem ser uma forma de opressão, aprisionando grupos e indivíduos num modo de ser falsificado, impreciso e incompleto (Taylor, 1994). Esta é, portanto, uma ilustração de quão centrais o diálogo e a comunicação são para a diversidade cultural e o pluralismo social, precisamente porque desafiam as pessoas a compararem e avaliarem os pontos fortes e fracos das suas próprias culturas e estilos de vida. A distinção heurística entre **otherness** externa e interna tem de ser flexível, na medida em que as duas categorias podem coexistir como receptoras de políticas interculturais.

Esta visão do interculturalismo como elemento facilitador de uma troca cultural interactiva e dinâmica está relacionada com a tarefa de desenvolvimento de sociedades coesas, transformando noções de identidades singulares em noções de identidades múltiplas. Baseado numa partilha profunda de diferenças de cultura e experiência, o interculturalismo encoraja a formação de interdependências, que estruturam identidades que vão além das nações e etnicidades simplificadas (Booth, 2003: 432).

Nas dinâmicas interculturais, os processos de hibridização, ainda que conscientes das peculiaridades simbólicas, valorizam a essência do universal que cada cultura tem para oferecer, enriquecendo, deste modo, todas as outras (Carneiro, 2006). Os actuais defensores do multiculturalismo acreditam que a diferença não deveria ser vista como uma fonte de problemas, desde que esta diferença seja compreendida e respeitada pelos outros. Inversamente, os defensores do interculturalismo acreditam que as sociedades modernas deveriam, pelo seu próprio futuro, aceitar a interacção cultural dentro e fora das fronteiras da nação, que, aliás, é o curso natural e observável da história, já que a cultura de um povo não é estática, mas antes activa e sujeita a ajustes permanentes. De um modo geral, o multiculturalismo parece ter-se tornado no receptáculo no qual as nações ocidentais depositaram as suas ansiedades decorrentes das mudanças sociais e económicas em curso, e que são muito mais sérias do que as emergentes das políticas de imigração e integração. No entanto, as deficiências do multiculturalismo requerem a transição para um estágio mais complexo, o do interculturalismo, no contexto de diversidade que agora caracteriza as sociedades ocidentais. As nações ocidentais estão a debater-se com as consequências da imigração não apenas das antigas colónias, mas também de populações deslocadas por conflitos armados e instabilidade política, pela procura de trabalho na economia do novo mundo, pela era dos fluxos globais, e mobilidade internacional por trabalho no geral.

Uma exposição que assinala o relevo actualmente dado ao interculturalismo pode ser encontrada no sétimo “Common Basic Principle[s] for Immigrant Integration” da União Europeia (European Commission, 2004), que defende que a interacção frequente entre imigrantes e cidadão dos estados-membros é um mecanismo de integração fundamental, enfatizando a importância de fóruns comunitários, diálogo intercultural, e informação sobre imigrantes e as suas culturas. O ponto-chave aqui é o inverso da mera celebração da diversidade de culturas como folclore ou como versões étnicas do multiculturalismo clássico. O que está envolvido é o incentivo positivo de encontros efectivos entre diferentes grupos e a criação de diálogo e actividades conjuntas. Claro que isto não significa que o diálogo intercultural não foi parte da filosofia e prática multicultural. Mas torna-se evidente que a ideia de multiculturalismo sucumbiu com

facilidade a uma interpretação de culturas ‘étnicas’, com fronteiras rígidas definidas e componentes essenciais estáticos, sem divergência interna. Por outras palavras, o multiculturalismo orientou-se para o essencialismo, embora tácita ou implicitamente, como no caso dos supracitados “manuals of intercultural communication”. O culturalismo radical, no contexto da comunicação intercultural, pode também, em última instância, conduzir à rejeição da interpretação do próprio comportamento individual no contexto cultural. Uma explicação possível para isto é que os objectivos epistemológicos e políticos nunca podem coincidir: enquanto a investigação analisa as experiências sociais na sua complexidade, a política espera geralmente descrições simplificadas e redutoras, capazes de produzir manuais de utilizador, mapas e ferramentas de gestão de encontros entre culturas, que dão a ilusão de que a ‘otherness’ pode ser disciplinada (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 18).

O interculturalismo procura pôr em causa esta tendência essencialista – que, por si só, não consegue prevenir completamente -, construindo a percepção de ligação, interacção e cruzamento de crenças, práticas e estilos de vida de diferentes (mas não isolados) grupos, que são parte de culturas em constante movimento, devido a uma miríade de mudanças resultantes de factores tecnológicos, económicos, políticos e culturais. O interculturalismo também evita a tendência que o multiculturalismo inadvertidamente incentivou para o preconceito de que todas as culturas não-ocidentais partilham poucos dos ideais ocidentais, numa ordem mundial ainda definida pelo chamado ‘choque de civilizações’. Por outro lado, no centro de qualquer forma de interculturalismo, existe o claro reconhecimento das ligações históricas e contemporâneas de culturas numa escala global, assim como dos valores partilhados que se desenvolveram ao longo do tempo, em espaços geoculturais diferentes.

A par da fachada aparentemente neutra do multiculturalismo, há um discurso político que pressiona e pode até produzir diferenças entre grupos, enquanto reproduz, justifica e oculta a opressão e a desigualdade. O multiculturalismo convencional, na sua essência, normaliza a ideia de que existem diferentes categorias de seres humanos, “essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’” (Kromidas, 2011: 73). No seu trabalho provocador sobre multiculturalismo, essencialismo e cosmopolitismo em escolas primárias de Nova Iorque, Maria Kromidas descreve um novo multiculturalismo acomodado e rotinizado que tem sido hegemonicamente incorporado como a contrapartida ideologicamente perfeita para o capitalismo global, muito distante de qualquer noção de justiça social. Confiando profundamente nos trabalhos de Abdallah-Preteille, Kromidas também contrasta um multiculturalismo que depende de uma concepção de cultura materializada e estática, com um interculturalismo que desconstrói esta entidade homogénea, buscando antes uma multiplicidade complexa e dinâmica. A primeira reforça tipologias e categorizações enquanto a última enfatiza mutações, fusões e relações. O multiculturalismo é obcecado com o ‘outro’ e aquilo que é necessário saber-se sobre ele/ela, enquanto o interculturalismo se foca no **self**, questionando a identidade própria em relação aos outros. O objectivo supremo do primeiro é uma tolerância cautelosa, enquanto que o do último é a convivência, i.e., e de novo, a comunicação. As mesmas fronteiras que encapsulam a taxonomia estática do multiculturalismo transformam-se no objecto de crítica do interculturalismo (Kromidas, 2011: 75). Para Abdallah-Preteille, o interculturalismo implica a deslocação da análise em termos de estruturas e estados para uma de situações complexas alteráveis e arbitrárias, processos e fenómenos culturais, tais como aculturação, assimilação, resistência, identidade ou hibridismo. Em resumo, cultura em acção, em detrimento de cultura como um objecto: esse é o objectivo da investigação intercultural (Abdallah-Preteille, 2006: 479-81).

2. Textos e Práticas do Diálogo Intercultural: na direcção da Tradução e da Síntese

Como temos estado a argumentar, o espaço intercultural é criado e partilhado pela participação, interacção, debate e esforço comum (Gagnon and Iacovino, 2007). Interculturalismo é, por isso, equivalente a integração mútua, compreensão e partilha das culturas um do outro, e a procura de uma plataforma comum para diálogo e comunicação multimodal (Baldry and Thibault, 2006). No seu trabalho extensivo sobre interculturalismo, Ibanez e Saenz argumentam que, para construir identidade na diferença, é necessário praticar o diálogo entre culturas e reflectir sobre ele. Este é também o propósito da nossa abordagem do interculturalismo e dos estudos interculturais, cuja racionalidade prática e teórica funciona sem hierarquias ou fragmentação. Procurando afirmar a interligação de todos os seres humanos e a sua complementaridade mútua, é essencial praticar uma nova ontologia que é livre de dualismos herdados, tornando-os antes dinâmicos, que transcende opostos e a sua subordinação implícita, que busca aquilo que é estranho naquilo que é familiar e vice-versa. Esta epistemologia relacional e até dialéctica é crucial para um estudo sobre interculturalismo que vai além da multiplicidade cultural sem significado (Ibanez and Saenz, 2006: 14-15). Usamos aqui o termo ‘dialéctica’ porque, ainda que o conflito seja necessariamente parte do processo intercultural – tanto na prática social como na investigação académica -, a síntese irá, espera-se, emergir dele.

A perspectiva intercultural de Ibanez e Saenz considera que as culturas são identidades dinâmicas construídas pela abertura à diferença de diversas formas. Assim, o interculturalismo e a capacidade de diálogo entre culturas não constituem uma mera aceitação passiva do factor multicultural, nem a utopia da completa harmonização, mas antes um componente essencial de todas as culturas que aspiram a declarar-se como tal. Este tipo de diálogo acontece entre indivíduos que falam diferentes línguas e para quem palavras e objectos têm significados diversos. Contudo, isto não se traduz numa nova Torre de Babel nem em caos social, porque existe a tentativa de comunicar e existe algo que é de facto partilhado, que é exactamente o que permite a tomada de consciência e a abertura para as diferenças. Quando as diferenças são postas de parte e consideradas como não-existentes, o resultado é um entendimento insuficiente de próprio e outros. É por isso que é necessário compreender o desafio comunicativo apresentado pela quantidade ilimitada de discursos e textos dentro da estrutura dos estudos interculturais (Ibanez and Saenz, 2006: 15).

Ainda que a identidade e a diferença não sejam exclusivamente discursivas, elas estão contidas no discurso. Ambas estão englobadas no largo espectro da interacção, e um dos meios mais importantes de interacção para os humanos é a comunicação por uma língua natural. É por esta razão que a língua (ou antes, o reconhecimento da diversidade de línguas que podem ser usadas para expressar significados comunicativos) se torna um factor fundamental quando se trata de interculturalismo. Compreender o outro e aquilo que ela ou ele dizem requer uma coincidência de horizontes culturais a par do reconhecimento da diversidade linguística. Por outro lado, a diversidade linguística está também presente nas fronteiras de uma língua nacional através de diferenças interlinguísticas sociais, ideológicas e estilísticas, assim como através de variações de dialecto e registo. O valor simbólico associado a diferentes línguas ou a variantes de uma língua comum tem de ser interpretado conjuntamente com outros significados partilhados na interacção social, com vista a atingir um entendimento intercultural correcto, porque

os sinais interculturais são polissêmicos e o seu significado só pode ser conseguido pela análise contextualizada, em detrimento do mero recurso ao dicionário.

A diversidade social e linguística dentro de uma cultura é uma fonte de riqueza que dá o seu contributo para a diversidade resultante da existência de uma pluralidade de culturas no mundo. A competência comunicativa dos utilizadores de uma língua desenvolve-se tanto ao nível intracultural como intercultural. Por outras palavras, os falantes precisam de estar cientes da variedade de registos e da pluralidade de textos e discursos que existem numa cultura, quer sua quer ‘outra’, seguindo o princípio da auto- e hetero-análise, características dos estudos interculturais. A riqueza dos mundos descobertos através da diversidade linguística e meios comunicáveis é tal que cada tradução é uma tarefa necessariamente imperfeita. Como pré-requisito para o diálogo intercultural, devemos reconhecer as diferentes línguas utilizadas por outros actores e conhecer a(s) sua(s) “hidden dimension[s]” (Hall, 1992 [1966]), mesmo que não consigamos fazê-lo de outra forma que não a tradução, de forma a assimilar a cultura desconhecida como uma variação da nossa própria cultura. Mas as práticas e estilos de tradução que não são verdadeiramente interpretativos podem impedir em vez de facilitar a comunicação intercultural. O poder hegemónico da cultura pode ser aumentado se aceitarmos como natural uma tradução na qual as vozes das outras culturas são domesticadas, sem serem compreendidas como originárias de outro lugar. A polifonia cultural tanto pode ser facilitada como atrapalhada pelo discurso académico, portanto é grande a responsabilidade dos estudos conduzidos sobre a coexistência e a interpenetração de vozes de diferentes culturas (Ibanez and Saenz, 2006: 18).

Na Babel moderna da comunicação global, os estudos de tradução conseguiram uma posição essencial e tornaram-se a área-chave para a compreensão dos fenómenos literários e linguísticos, contemporâneos e passados. Os estudos de tradução constituem um cruzamento de disciplinas que esbatem as distinções profundas entre estudos literários e estudos culturais, hermenêutica e ciências da linguagem, filosofia e sociologia, porque o processo de tradução vai bem mais além do bom domínio das línguas. Os tradutores competentes são capazes de compreender a relação próxima entre língua, cultura, arte, convenções e discurso, num processo constante de resolução de problemas e antecipação, adaptação e consciencialização.

Se é verdade que a diversidade está agora mais visível que nunca, é também certo que está mais comunicável. Isto tem vindo a tornar-se gradualmente óbvio com o surgimento do Inglês como *lingua franca* num mundo globalizado e com a crescente necessidade de técnicas tradutivas tanto de indivíduos como de instituições. Quando não existem fórmulas certas que dominem em abstracto a arte da tradução, é a própria tradução que deve encontrar soluções específicas para cada tipo de texto. O estudo e a análise crítica da tradução já não se centram no texto traduzido como um produto, mas antes no processo da tradução, i.e., na descrição dos mecanismos de tomada de decisões e nas suas respostas apropriadas às questões levantadas pelo texto fonte. Por conseguinte, o trabalho do tradutor adquire novas dimensões: por um lado, o tradutor estabelece relações que tornam o conhecimento mais acessível, o que aproxima pessoas e culturas; por outro lado, ela/ele interfere directamente na produção literária do seu país, ao ponto de recrear, de acordo com um modelo pré-determinado, formas estéticas e ideias a serem incluídas na sua tradição. Isso é o que André Lefevere destaca em “Translation. Its Genealogy in the West”, quando diz que together with historiography, anthologizing and criticism it [translation] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It is the main medium through which one literature influences another. It can be potentially subversive and it can be potentially conservative” (1990: 27). A natureza subversiva da tradução, enfatizada por Lefevere,

cria uma visão renovada da figura do tradutor, dando-lhe uma importância que não era antes evidente, porque “translation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have” (Lefevere, 1990 : 26). Assim, o estudo da tradução pode dizer muito não apenas sobre o mundo literário, mas também sobre o mundo em que vivemos. Por outras palavras, a tradução é outro caminho para o estudo do interculturalismo, é uma disciplina importante de entre o largo espectro dos estudos interculturais.

A condição do mundo contemporâneo, no qual a multiplicidade social e cultural do ser humano se tornou explícita e visível tanto nas ruas como através dos média, torna o fenómeno da diversidade omnipresente e necessariamente aberto à análise discursiva, etnográfica, antropológica, histórica e semiótica, entre muitas outras abordagens possíveis. A revolução nas tecnologias da comunicação permite que qualquer pessoa possa ser vista, ouvida e lida em qualquer lugar do mundo. A interação cara a cara pode agora ser afastada do aqui e agora, podendo sujeitos e objectos das mais remotas áreas do globo ser facilmente alcançáveis física ou virtualmente, como produtos de turismo, trocas, migração, globalização, e os média. De acordo Ibanez e Saenz, a diversidade é uma realidade adquirida e pode ser detectada pela participação da diferença no mais pequeno contexto cultural. Se a interação de diferenças assegura a diversidade, é também na base da diferença que a identidade está ancorada: por outras palavras, mais do que uma ameaça à identidade, a diversidade é a sua demonstração (Ibanez and Saenz, 2006: 21).

Como consequência de tal diversidade, os trânsitos interculturais precisam de um mapa desenhado por disciplinas que são raramente consideradas numa abordagem conservadora da noção de ‘cultura’. De igual modo, como consequência da inter-relação entre o fenómeno global e o das suas dimensões locais, na híbrida sociedade contemporânea, a comunicação efectiva requer indivíduos que sejam capazes de dominar as técnicas necessárias para lidar com a diferença, assim como para aceitar e tolerar aqueles que não partilham a mesma língua, história ou cultura. Uma das técnicas-chave para a inovação e a inclusão é a interdisciplinaridade e a criatividade. A criatividade é aqui entendida como liberdade de espírito, ausência de preconceito, e técnicas comunicativas além culturas e disciplinas, de forma a gerar uma intervenção produtiva tanto na sociedade como na ciência. A interdisciplinaridade criativa aborda o fenómeno intercultural seleccionando frequentemente áreas de estudo inesperadas, com as suas próprias metodologias, que iremos agora sublinhar.

A resistência cultural às imposições da globalização é característica da forma como as comunidades locais preservam e transmitem as suas tradições orais, mitos fundadores e contos épicos. Assim, o simbolismo cultural, a ética e a estética dos contos populares podem funcionar como ferramenta educativa, particularmente na transmissão de normas de coesão social. No período pós-colonial, mas nalguns casos ainda sob o colonialismo, autores e tradutores trabalharam para descolonizar as literaturas locais, procurando torná-las independentes de literaturas dominantes, um longo processo ainda em desenvolvimento. Tais manifestações da memória como parte da identidade, tanto individual como colectiva, são também um factor-chave para o sentimento essencial de continuidade, coerência e (re)construção das comunidades. Para o presente estudo, o principal aspecto das narrativas da literatura local e oral não é a sua credibilidade como documentos no sentido positivista, porque, e de acordo com Sidney Chalhoub na sua abordagem da ficção literária, estas “searches for reality, interprets and tells true stories about society, but does not have to function as a glass window over, or as a mirror of, the social ‘matter’ represented” (2003: 92; **minha tradução**). A sua relevância para os estudos interculturais prende-se antes com a procura de significados complexos, com o facto de elas nos permitirem analisar de forma crítica os discursos que guiam a lógica da

identidade e as práticas que movem (e são movidas por) representações actuais e retrospectivas da realidade.

Appadurai (2006) vê a globalização como um fenómeno fluido e dinâmico ligado a migrações globais e à disseminação de imagens, textos e subjectividades por todo um ambiente saturado pelos média, interligado com correntes a que o autor chama de “scapes”. O nosso tempo é definitivamente a era de pessoas em movimento, de migrações em massa. Mas enquanto mais e mais pessoas cruzam fronteiras, elas também estão a transformar as suas próprias experiências numa herança poderosa de resiliência e auto-conhecimento. Do mesmo modo, os média e as artes em geral – independentemente da forma estética que possam assumir – são testemunhas desse fenómeno, e têm rejeitado classificações a favor de propostas com perspectivas transnacionais, onde pessoas com diversas origens culturais e múltiplas etnias convergem. Ao mesmo tempo, os estudiosos também exploram os temas das deslocações como movimentos de transnacionalismo, interculturalismo e dispersão. Isto aproxima-nos do reconhecimento das particularidades e experiências de pessoas em diferentes partes do mundo; do questionamento da forma como académicos e críticos decidem o que o estudo da cultura deve englobar, e consequentemente expandem as suas áreas de investigação; da análise das representações que os média fazem dos discursos interculturais e do que elas nos dizem acerca da natureza contingente das noções de identidade global e local.

O desenvolvimento e a extensão dos processos de mediatização e migração, que caracterizam a modernidade globalizada, produzem uma intensificação considerável da desterritorialização, compreendida como uma proliferação de experiências culturais translocalizadas (Hernández, 2002). A desterritorialização, considerada como um aspecto central da globalização, implica a presença crescente de formas sociais de contacto e envolvimento que vão além dos limites de um território específico (Giddens, 1990). Consequentemente, uma vez que a cultura está intimamente ligada com as práticas, regras e valores que estruturam a vida dentro de uma dada sociedade, então os estudos interculturais deveriam também analisar a forma como essas convenções foram influenciadas, hibridizadas e postas em prática por diferentes culturas como instituições comumente aceites. Dependendo da complexidade dessas regras, a análise intercultural pode focar-se tanto nas regras implícitas da vida quotidiana – as chamadas de ‘senso comum’ – como nos complexos sistemas políticos, religiosos, económicos, legais e filosóficos, porque todos estes processos ideológicos actuam ao nível subliminar e ao consciente simultaneamente, e são as ferramentas pelas quais as identidades sociais são construídas. A lei é, em última instância, o mais importante sistemas de regulação social e cultural, que oferece múltiplas perspectivas na presente área dos estudos interculturais, desde a análise da intervenção política de culturas cooperativas além fronteiras, à história das leis da escravidão e ao seu poder sobre o destino de milhões de seres humanos brutalmente deslocados por todo o globo, ou até, na esfera doméstica, às leis não pronunciadas do preconceito e estereótipo de género que atravessam a questão do trabalho e das responsabilidades domésticas, nas cada vez mais famílias multiculturais.

A transformação do discurso do multiculturalismo num discurso intercultural reforça princípios que enfatizam a interligação histórica das culturas. As sociedades nunca foram estáticas ao longo da história, já que sempre se adaptaram e mudaram de acordo com os estímulos recebidos de outras culturas. A principal diferença é que, nos dias de hoje, os contactos culturais e as trocas ocorrem de uma forma muito mais rápida e globalizada. Quando Antonio Perotti escreve que “the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies” (Perotti, 2003: 58), ele está a marcar uma posição relativamente às implicações historiográficas, uma vez que a compreensão intercultural implica necessariamente uma

procura por expressões sincrónicas, que nos permitam chegar a uma história verdadeiramente universal, composta por todos os grupos de comunicação. Deste modo, a centralidade do diálogo para uma nova ética do intercultural requer não só respeito por outras culturas, mas também a compreensão de quanto elas já têm em comum, de como interagiram ao longo do tempo, e de como essas semelhanças são a base para o desenvolvimento de novos pontos de vista partilhados.

Tomando como um caso paradigmático a história da expansão portuguesa, torna-se claro que até num sistema de domínio cultural, “the global interaction provided by the decompartmentalization of the world was made of reciprocal influences. Europeans left their mark in the world, but while interacting with people overseas they have also suffered significant cultural changes. One should note that contemporary Western culture is in itself the result of hybridization, under the influence of the so-called minority cultures, in a mutual exchange that should not be reduced to mere conflict” (Costa and Lacerda, 2007: 9; my translation). As consequências da expansão portuguesa sentiram-se não apenas por todo o império, mas também na metrópole portuguesa, devido ao modo como os estrangeiros, os seus objectos, hábitos e crenças se fundiram na sociedade portuguesa, deixando traços indeléveis em várias áreas, desde as artes visuais à música popular e erudita, da poesia ao mito, da culinária aos instrumentos de navegação, da filosofia às ciências naturais. Embora os crimes da história colonial sejam óbvios, seria ainda assim relevante questionar – mesmo que cuidadosa e criticamente – o processo de expansão europeia como veículo para a criação de sincronismo, com contribuições de múltiplas fontes, abrangendo semelhanças e diferenças, onde fusões aconteceram lado a lado com a segregação (Costa and Lacerda, 2007: 21). E aqui estamos a falar de dialéctica e síntese, uma vez mais.

Resulta que o mundo colonial e pós-colonial é um espaço de trânsito constante, uma zona de contacto permanente, para citar Boaventura Sousa Santos, uma fronteira mundial onde práticas e epistemologias periféricas são as primeiras a ser detectadas, ainda que raramente compreendidas. Os encontros e a comunicação intercultural – ou tradução – trazem para a zona de contacto os aspectos que cada cultura considera serem os mais centrais ou relevantes (Santos, 2006:121). Identidade, território e discurso intersectam-se e influenciam-se mutuamente, e consequentemente diferentes territórios, como experimentados ou representados em múltiplos textos e narrativas, são compreendidos das mais diversas formas. Como afirma Michel de Certeau, os territórios são activados através de práticas retóricas daqueles que viajam por eles, e a semiótica e opções discursivas de cada indivíduo privilegiam, transformam e omitem elementos espaciais, de forma a significarem algo, algo diferente, ou inversamente nada (1988 [1984]: 196-8).

Qualquer narrativa acarreta uma interpretação, já que seleccionar de um conjunto de experiências os eventos e personagens merecedores de ênfase é, de facto, um acto de interpretação por si só. Consequentemente, as narrativas raramente são meras imagens-espelho da realidade experimentada; elas são antes mediadas ideologicamente pelas práticas, personagens e eventos que cada território permite. Mas quando o território espacial e temporal é ainda sumamente desconhecido, quando é um espaço instável em constante movimento, com fronteiras culturais esbatidas, quando não existem mediadores ideológicos prévios, tudo tem de ser reorganizado, representado, traduzido num código inteligível. Por essa razão, nas zonas de contacto interculturais, cada prática cultural decide quais os aspectos que devem ser seleccionados para tradução. Em cada cultura, existem elementos que são considerados como intraduzíveis para outras culturas, ou demasiado importantes para serem expostos aos perigos e às dúvidas de uma zona de contacto. A questão daquilo que deve ou não ser traduzido não se limita aos critérios de selecção que cada grupo decide adaptar na zona de contacto. Além da selectividade activa,

existe a que poderemos chamar de selectividade passiva, que consiste naquilo que se tornou inominável numa dada cultura, devido à longa e severa opressão. Estes são silêncios enraizados, ausências que não podem ser preenchidas mas que dão forma às práticas e princípios intrínsecos a uma identidade cultural (Santos, 2006: 121), tais como a escravatura, o racismo, a intolerância religiosa, a opressão colonial ou a subjugação das mulheres, para enumerar alguns.

Tomando novamente como exemplo o espaço colonial português, este tem sido frequentemente representado como mero adjuvante ou antagonista na narrativa dominante da procura pela conversão religiosa, poder riqueza e promoção social. As zonas de contacto assim criadas nunca foram verdadeiramente híbridas, já que tudo o que não cabe nesta grande narrativa teve muito pouco significado para os actores em palco. Processos semelhantes de silenciamento e produção da não-existência – como o silenciamento das mulheres, minorias, escravos, retornados, comunidades colonizadas, e grupos oprimidos em geral – contribuíram para a construção e reforço de assimetrias profundas entre culturas, indivíduos, sociedades e géneros, característicos do colonialismo e do patriarquismo. Porque, e citando novamente Boaventura de Sousa Santos, “cultures are monolytical only when seen from the outside or from a distance. When seen closer or from within, it is easy to understand that cultures are constituted by many and sometimes conflicting versions of that same culture” (2006: 121; my translation). De facto, “one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics” (Kumaravadivelu, 2007: 5). Mais do que nunca, os estudos interculturais devem ser praticados tanto ‘em casa’ como fora, já que o seu âmbito pode englobar as relações entre culturas ocidentais e culturas orientais distantes, assim como as relações entre culturas marginais e convencionais, jovens e seniores, ricas e pobres, eruditas e populares, todas dentro da mesma sociedade.

Como consequência, estão a emergir, de forma gradual, narrativas silenciadas há centenas de anos, narrativas que estiveram literalmente ausentes da história, para adaptar uma vez mais os conceitos desenvolvidos por Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). Estas narrativas emergentes dão voz aos grupos subalternos, a todos aqueles ‘outros’ que a história está lentamente a reconhecer. Mas as narrativas da ausência devem também ser ouvidas, já que, além das vozes emergentes, ou talvez através (e por causa) delas, é também assim possível ter acesso às narrativas de outro modo silenciadas de vidas privadas, de experiências pessoais, de pensamentos íntimos, da experiência diária vivida nas margens ou sob o domínio de estruturas sociais dominantes. Estas narrativas geram uma fonte de informação vital que complementa a história oficial e livre do cânone das grandes narrativas, com o seu discurso subliminar de poder. É assim possível compreender a infinita diversidade da experiência humana, bem como o risco que ela enfrenta – devido aos limites e exclusões impostas por áreas do conhecimento estritas e isoladas – de desperdício da experiência fundamental, ou seja, de interpretar como não-existentes ou impossíveis as experiências culturais que estão, de facto, disponíveis (as ‘ausentes’) ou são possíveis (as ‘emergentes’) (Santos, 2008: 33). Aqui podemos recordar o conceito de “threshold”, similar à noção de ‘fronteiras’ ou ‘limites’. Mas enquanto as fronteiras implicam barreiras óbvias a serem desafiadas, estes limiares emergem como uma construção intelectual subtil, que – surpreendentemente ou não – raramente fazem parte da rotina académica institucional. Elas implicam acesso mais do que uma linha divisora e sugerem um potencial para tornar o território académico mais

colaborativo e intelectualmente poderoso, através de novos processos de identificação e interacção (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144).

No entanto, quando privada de uma análise crítica cuidadosa, a diversidade de práticas, conhecimento e experiências que resulta dessas narrativas pode gerar uma pluralidade difusa de discursos e identidades herméticos, despidos de qualquer verdadeira interacção. Uma vez mais, a tradução intercultural deve adoptar a comunicação, gerar inteligibilidades mútuas entre diferentes perspectivas do mundo, encontrar pontos convergentes e divergentes, e partilhar conceitos e epistemologias alternativos, para que culturas distantes (tanto em espaço como em tempo) possam, em última instância, compreender-se umas às outras. Porém, existem conceitos culturais que não podem ser traduzidos, exemplos de incomunicabilidade e silêncios na comunicação que prevalecerão e que são uma parte fundamental da tradução em geral e da tradução intercultural em particular, porque o silêncio é simultaneamente construção e resguardo da identidade.

É agora evidente que a tradução adopta inteligibilidade mútua entre as visões do mundo disponíveis e possíveis reveladas pelas narrativas da ausência e da emergência. Devido a esta multiplicidade inerente de vozes simultâneas, o processo da tradução intercultural não considera qualquer grupo de experiências nem como uma totalidade exclusiva, nem como uma parte homogénea, mas antes como um espaço virtual de constante transmissão e recepção de informação, já que existem além dessas totalidades e dessas partes. Elas permitem-nos ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade. Quando as narrativas de ausência e emergência se tornam vastamente conhecidas, a quantidade e diversidade de experiências disponíveis e possíveis aumenta drasticamente, porque o trabalho de tradução cria transparência, coerência, e articulação num mundo assim enriquecido com tal multiplicidade e heterogeneidade (Santos, 2006: 114, 119).

De novo, o ênfase deste conceito de interculturalismo está na comunicação. A metodologia que defendemos deriva deste foco nos indivíduos em movimento e na comunicação, um foco também sustentado em sistemas semióticos, motivações inconscientes, e nos significados inerentes às acções. A comunicação ocorre através de discursos múltiplos, sobrepostos, e até conflitantes. Daí que o modelo de comunicação subjacente ao conceito de interculturalismo aqui utilizado seja uma amálgama de aspectos, uma intertextualidade constante com outros discursos e textos do passado e do presente, que irão, por sua vez, ser usados em discursos e textos futuros, numa tradução e diálogo permanentes entre culturas. O hibridismo de cada identidade individual tem uma história que atravessa o espaço e o tempo, e ainda que a linha espaço-temporal possa, por vezes, desgastar-se, os episódios que são guardados na memória, eles próprios uma construção, são o pano de fundo do presente e do futuro, ou seja, do processo contínuo de construção da identidade (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 16).

Em suma, existe uma pluralidade infinita de formas de partilhar culturas e de reflectir criticamente sobre a diversidade, uma vez que a globalização e os seus efeitos subsequentes se tornaram parte da experiência quotidiana. Esta é a razão pela qual os estudos interculturais deveriam atravessar disciplinas, abordando temas aparentemente tão díspares como a problemática do género na história e na vida quotidiana actual, a literatura como uma viagem intercultural, as funções sociais e culturais da lei, os valores culturais e as crenças nas narrativas orais, a (in)tolerância religiosa e as diásporas, os leis perversas da escravatura e do colonialismo, os média e a sala de aula, a tradução e as narrativas multimodais, entre outras infinitas possibilidades. E esta linha de pensamento implica também hibridismo.

O interculturalismo, como o entendemos, é um processo coeso de fazer cultura, mais do que um mero encontro de características culturais inerentes. Não destaca regras, estruturas ou explicações, mas antes exceções, instabilidades e desvios (Abdallah-Pretceille, 1986). O interculturalismo centra-se em processos, consciente de que é impossível esgotar resultados e interpretações. Está profundamente envolvido na realidade diária, altera linhas-limite, negocia concepções, e explora dinâmicas transformativas de comunicação. Como se torna evidente, aqueles que estiverem dispostos a juntar-se ao diálogo intercultural devem seguir novos caminhos que atravessem antigos desafios. Esta experiência intercultural renovada implica uma força dinâmica entre culturas e disciplinas, e esta é a razão pela qual devemos questionar e reposicionar as motivações, discursos, definições, estratégia, e regras da interacção cultural, no seu movimento perene.

REFERÊNCIAS:

- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. “Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity”. *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006): 475-83.
- ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF, 1985.
- APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the global cultural economy”. In: *Media and Cultural Studies: Keywords*, eds. Meenakshi Durham; Douglas Kellner. Malden: Blackwell Publishers, 2006.
- ASHCROFT, Bill. “Introduction: A Convivial Critical Democracy—Post-Colonial Studies in the Twenty-First Century”. In: *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, eds. Bill Ashcroft et al. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.
- BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2006.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.
- BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.
- BOOTH, T. “Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion”. *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003): 432-33.
- BRUNER, Edward M. “Tourism in the Balinese Borderzone”. In: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press, 1996.
- BUTLER, Judith. “Universality in Culture”. In: *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press, 1996.
- BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London and New York: Verso, 2000.
- CARNEIRO, Roberto. “Hibridação e Aventura Humana”, in *Comunicação e Cultura*, nº1. Lisbon: Quimera, 2006.
- CERQUEIRA, Carina. “O ‘Português’ na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural”. In: *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento, 2013.
- CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988 [1984].
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- COSTA, João Paulo Oliveira; LACERDA, Teresa. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), 2007.

- DAVCHEVA, Leah; BYRAM, Michael; FAY, Richard. "Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DERVIN, Fred; GAJARDO, Anahy; LAVANCHY, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DRESSER, Norine. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21st Century*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
- EUROPEAN COMMISSION. "Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU", *European Website on Integration*, http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm, 2004 (last accessed 08/09/2013).
- GAGNON, A.; IACOVINO, R. *Federalism, Citizenship and Quebec: Debating Multinationalism*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana Press, 1993 [1983].
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUNDARA, J. S.; JACOBS, S. (eds.). *Intercultural Europe: Diversity and Social Policy*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1992 [1966].
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. M. *La modernitat globalitzada. Anàlisi de l'entorn social*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- IBANEZ, Beatriz Penas; SAENZ, M. Carmen Lopez (eds.). *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Bern: Peter Lang, 2006.
- KROMIDAS, Maria. "Troubling tolerance and essentialism: the critical cosmopolitanism of New York City schoolchildren". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KUMARAVADIVELU, B. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- LEFEVERE, André. "Translation. Its genealogy in the West". In: *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. London: Pinter, 1990.
- MARQUES, Lénia; BISCAIA, Sofia Pimentel; BASTOS, Glória (eds.). *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Brussels: Peter Lang, 2012.
- MBEMBE, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. "How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33:2 (2012): 175-96.
- MEUNIER, Olivier. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, n° 26 (nov.-déc. 2009).
- MEUNIER, Olivier. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, n° 1 (2008a): 3-39.
- MEUNIER, Olivier. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français : vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, n° 3, online (2008b). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962html>
- PEROTTI, António. *Apologia do Intercultural*. Lisbon: Entreculturas, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).
- SARMENTO, Clara (ed.). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- STORTI, Craig. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press, 1994.
- STORTI, Craig. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press, 2007 [2001].
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- TROMPENAARS, Fons; HAMPDEN TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WERBNER, Pnina; MODOOD, Tariq. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1999.
- WOOD, P.; LANDRY, C.; BLOOMFIELD, J. *Cultural Diversity in Britain: a toolkit for cross-cultural co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2006.
- YOUNG, I. M. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

INTERCULTURALISM, MULTICULTURALISM AND INTERCULTURAL STUDIES: QUESTIONING DEFINITIONS, REPOSITIONING STRATEGIES

1. Between Politics and Science: Current Discourses on Intercultural Transits.

This article approaches the topic of intercultural studies and the concept of interculturalism (Abdallah-Pretceille, 2006; Ibanez and Saenz, 2006; Costa and Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010; Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011) as movement, communication, dynamics, encounter between cultures, with the purpose of discussing their pragmatic consequences in academia and society. Ultimately, the objectives of this article are as scientific as political, because the ‘intercultural’ stands at the junction of knowledge and politics (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 1). The contemporary intercultural travel is a global journey, a circumnavigation powered by the speed of new technologies and this concept of ‘intercultural’ underwrites all the comings and goings, the transmission and reception of information that are implicit in the communication, in the diversity and in the transit that the prefix ‘inter’ suggests. Intercultural transits have always been present, from the perverse intercultural dialogue of colonialism to the current cultural heteroglossia of the internet. This is why we propose to examine the motivations, characteristics and regulations of cultural interactions in their perpetual movement, devoid of spatial or temporal borders, in a dangerous but stimulating indefinability of limits. Normative practices of modern research in the vast field of the Humanities do not privilege relations of permanence any longer, to the detriment of relations of movement, a perspective which changed as a result of the endless mobilities that travel the world today, constructed and mediated in multiple ways. As Stuart Hall (1994) states, the notions of belonging and homeland have been reconceptualised in contexts of migration, deterritorialization, diaspora, virtuality, digitalization, and other features of the globalised world, that make even more pertinent the principle by Hall that cultural identities are not fixed, but fluid; not given but performed.

In this way we cross the first great border to intercultural transit – the frontier created by the concept of culture itself – avoiding the commonplace notion of the intercultural as simply ‘us’ *versus* ‘them’, and steering clear of the fundamental error of

an interculturalism that ignores the diversity and dynamism contained in its own definition. This approach generates an interdisciplinary dialogue between fields that have traditionally ignored each other, because it is also intercultural at its source and subjects, not only in the objects that are examined; because one should not fear the alterity that, after all, one proposes to study. This notion of ‘intercultural’ functions as a sort of third space, to quote from Homi Bhabha (1994). A third space for hybridity, subversion, transgression. Hybridity – and cultural translation, which Bhabha regards as a synonym for hybridity – is politically subversive. Hybridity is the space where all binary divisions and antagonisms, typical of conservative political and academic concepts, including the old opposition between theory and practice, critical reflection and politics, do not work anymore. They do not work in intercultural studies either, in the way we understand them.

Present day converging interests are evident in the expectations of both publishers and the reading public and in the relations of power that shape stereotypical academic life. These notions and expectations persistently transform the output of researchers, to the extent that they tend to adapt their practices and creative capabilities to professional and economic pressures. However, many of those researchers often respond to such pressures with their own strategies, innovations and subversions, and seldom do they remain passive within the process of incorporation in large scale political and institutional systems. Networks and echoes emanating from the international academic community spread rapidly throughout the globe and its multiple forms of cultural interaction bring with them their own forms of manipulation and subversion of power. These actions carried out in the ‘peripheries’ – and which are, in turn, central in the lives and experiences of individuals – can be designated and described, more or less metaphorically, as “borderzones” (Bruner, 1996: 157-79), “thresholds” (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144), “intersecting discursive fields” (Tsing, 1993), academic diasporas, or “spaces on the side of the road” (Stewart, 1996), all of them reflecting the dialogic nature of culture and of intercultural studies. Because “intercultural reasoning emphasizes the processes and interactions which unite and define the individuals and the groups in relation to each other” (Abdallah-Preteuille, 2006: 476).

In contemporary cultural diversity, past and present, global and local, converge in the analysis of concepts and objects closely related to on-going political, economic, social and cultural transformations. Scientific research is also an area of intersections, of permanent cultural translation, that is, of reinterpretation, of repositioning of symbols and

signs within existing hierarchies. In this reflection on intercultural studies, we encourage critical readings that attempt to look beyond arbitrary meanings, favoring contextualized interpretations that, in their uncertainty, are likely to produce new hypotheses, theories and explanations.

For the American feminist Judith Butler, the universal – here understood as a synonym of hegemony, a Gramscian combination of power and consent (Gramsci, 1971) – can only be conceptualized in articulation with its own peripheries, the aforementioned “borderzones”, “spaces on the side of the road” and other metaphors. Thus, what has been excluded from the concept of universality forces this same concept – from the outside, from the margins – to accept and include it again, which can only happen when the concept itself has evolved enough to include its own excluded. This pressure eventually leads to the rearticulation of the current concept of universality and its power. To the process through which universality readmits its own excluded, Butler calls “translation”. Cultural translation – both as the “return of the excluded” and as Bhabha’s hybridity – is a major force of contemporary democracy, also in the academic field (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Therefore, intercultural studies are the place where the ‘overlapping of cultures’ occurs, which is the characteristic of a site of cultural translation. This sort of cultural translation may work as that “return of the excluded”, pushing limits, bringing about epistemological changes and opening new spaces for free discussion and independent research. Because, for Bhabha, as well as for the Portuguese sociologist Boaventura de Sousa Santos, the potential for change is located at the peripheries. Peripheries marked by hybridity, where the ‘new arrivals’ – ‘new arrivals’ or ‘excluded’ like polytechnics and universities from peripheral countries and regions, like unconventional research groups, like young female academics – are able to use subversion to undermine the strategies of the powerful, regardless of who they are.

When talking about the intercultural experience, it is tempting to talk on behalf of the ‘others’ – a notion that is always contingent and relational, as ‘we’ are the others’ other (Cerqueira, 2013) –, but seldom do we grant a voice to those ‘others’ themselves. However, the true intercultural experience occurs when we are able to see ourselves and our work as if we were those so-called ‘others’, whose ‘otherness’ originates from their nationality, gender, orientation, academic background or field of research. Let us remind that Derrida has shown how the construction of an identity is always based on exclusion

and that a violent hierarchy results of such dichotomous pairs, as in the binomials 'man/woman', 'white/black', 'colonizer/colonized', 'straight/gay', 'elite/masses', and nowadays also in 'science & technology/arts & humanities'. It is the purpose of the present reflection on intercultural studies, however, to bring forth the second element of this binomial and grant it its deserved scientific attention.

As one may conclude, the comparative approach necessary for any kind of intercultural analysis has moved away from an anthropological notion of single culture, towards a notion of cultures in the plural, in a permanent dialogue, movement and translation, as Clifford Geertz explains in *Local Knowledge*: "The hallmark of modern consciousness is its enormous multiplicity. For our time and forward, the image of a general orientation or perspective, growing out of humanistic or scientific studies, and shaping the direction of culture, is a chimera. [...] The conception of a 'new humanism', of forging some general 'the best that is being thought and said' ideology and working it into the curriculum, will then seem not merely implausible but utopian altogether. Possibly, indeed, a bit worrisome" (1993 [1983]: 70).

André Lefevre developed a theory of cultural grids, based on the works of Pierre Bourdieu and his concept of cultural capital, which explores the role and place of texts and discourses within a culture and the role they might play in another culture. Such a system would clearly show that texts undergo all kinds of variations in status both intertemporally and interculturally, and would help us to explain some of the contingencies of those changes (Bassnett and Lefevre, 1998). In the same path, Sherry Simon points out that those spaces that were once identified as universal (such as the great humanist tradition, the canon of great books, the public space associated with democratic communication or the model of culture which sustained the ideal of citizenship) have now been exposed as being essentially expressive of the values of the white, European, middle-class male (Simon, 1996). This is why life stories, case studies and documents about individuals of every age, education, gender, nationality, orientation, and background must be considered as seriously valuable scientific materials, capable of generating new encompassing theories. The previously silenced voices of the non-white, the non-European, non-middle-class and non-male, and the narratives they produce, should be given a new role and status, in a modern transnational, interdisciplinary cultural grid. Moreover, by listening to the narratives of everyday common life, read and deciphered in their own context, we learn about real experiences, needs, doubts, fears and requests. Because narratives of actual lives produced by human beings with a voice, a face and a

name, create spaces of empathy, and consequently, projects of action and research will be conducted in order to obtain tangible and useful results, instead of sterile pieces of academic rhetoric.

Therefore, local and global practices and knowledge – with their associated discursive productions – do not form a dichotomy. Instead, their correlation provides a stimulating dynamic tension, as the search for local concepts generates new concepts, which encourage the challenge of epistemological and phenomenological adaptation, under a genuinely interdisciplinary and intercultural perspective. Any approach must be located within the network of ideological and material contexts of a given region, which is always an evolving territory. In a post-colonial world, the intersections of past and present, global and local, define the guidelines to explore the negotiation and evolution of concepts, as well as the material forces that influence individuals, communities and nations. ‘Post-colonial’ is understood here as synonymous with the actual situation of former colonies and colonial powers, nowadays located somewhere between the colonial legacy, the attempt to reach a (re)new(ed) national consciousness and the policies of cultural conflict, in which different groups are trying simultaneously to set their own identities, always under the strong influence of global hegemonies. In the words of Bill Ashcroft, “[p]ost-colonial theory may be defined as that branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies’ responses” (2012: xv). Post-colonial societies, either Eastern or Western, Northern or Southern, are, according to Achille Mbembe, composed of a plurality of spheres and arenas, each with its own logic, and yet likely to be interwoven with other logics, in a continuous improvisation and negotiation (1992: 5). This constant need to negotiate and construct identity actually underlies life in most territories of the world, which communities express in a polyphony of narratives.

The concept of interculturalism here explored and the related idea of intercultural experience also develops from polyphonic narratives of dynamic tensions. This concept of interculturalism might be compared to the concept of multiculturalism, this latter understood as a delimited, static space, within which different cultures cohabit in a self-enclosed, silent ignorance. But in reality the multicultural space exists as a result of intercultural, multidirectional and reciprocal (random?) movements, and as such, shall be discussed herein (Sarmiento, 2010: x).

In general, multiculturalism has been analysed under an ontological approach, as an existing or desired social reality. Multiculturalism has also been widely subjected to a political-ideological study, focusing both on the dominant or host society, and on the migrant or (allegedly) minority groups. Conversely, interculturalism is analysable as movement with an underlying stream of consciousness, as manifested in critically aware journeys, in mutual knowledge, understanding and communication. Interculturalism is then, and preferably, a hermeneutic option, an epistemological approach. Martine Abdallah-Preteuille asserts clearly that “interculturalism is hermeneutic”, because no fact is intercultural *per se*, nor is interculturalism an attribute of the object. Only intercultural analysis can give it this character, through a paradigm of hybrid, segmentary and heterogeneous thinking (2006: 480-3).

Multiculturalism is a judgment of existence: in a same physical or conceptual space, different people coexist, from different cultures (in terms of memories, options, references, values, preferences, projects, expectations, experiences, practices, and attitudes), but – under ideal circumstances – they mutually recognize the right to live in common. Multiculturalism preaches not only the right to share a territory, but also the obligation to live in it according to the cultures of those various groups and communities. But then, multiculturalism tends to assume a utopian character, stripped of dilemmatic or conflicting aspects, as it is impossible to ignore all impending cases of conflict of norms, values and practices, especially those that are rooted in potentially or actually incompatible standards of conduct. By following this argument, and bearing in mind that utopias are by definition unreal, then it is tempting to pretend a shocked disappointment and jump into the easy conclusion that it is in fact impossible for different cultures to coexist. Therefore, when this discourse becomes actual practice, those who are identified as ‘agents of difference’ might be segregated or ultimately erased – through illegalization, deportation, imprisonment, assassination –, for the sake of common sense, so that a normal(ized) society may prevail.

In fact, there are political implications when distinguishing multiculturalism from interculturalism. The political exploitation and ideological abuse of the concept of multiculturalism can be related to the polemical speech by German Chancellor Angela Merkel, who declared the “death of multiculturalism”, without elaborating on the nature and causes of such failure. Merkel was referring to the alleged illusion that Germans and foreign workers could live side by side, once lost the hope that “*they* wouldn’t stay”, “*they*” being the *gastarbeiters*, or “guest workers”, who arrived in Germany to fill the

labour shortage during the economic boom of the 1960s (*The Guardian*, online edition, 17 October 2010). In Merkel's speech, the representation of these groups and their competences is underpinned by a certain shared notion of 'culture', 'multicultural', and their agents. The "death of multiculturalism" implies that its agents, those who have brought along multiplicity and difference, have also failed and are no longer welcome. But recent history – in Germany and elsewhere – has taught us that discursive categories and symbolic markers of identity have actual and very dramatic effects in the everyday experience of groups and individuals.

According to Meer and Modood (2012), there are four ways in which conceptions of interculturalism are being positively contrasted with multiculturalism. These are, first, as something greater than coexistence, interculturalism is allegedly more geared toward interaction and dialogue than multiculturalism. Second, that interculturalism is conceived as something less 'groupist' or more yielding of synthesis than multiculturalism. Third, that interculturalism is something more committed to a stronger sense of the whole, in terms of such things as societal cohesion and national citizenship. Finally, that where multiculturalism may be illiberal and relativistic, interculturalism is more likely to lead to criticism of illiberal cultural practices, as part of the process of intercultural dialogue. Modood goes even further to state that the multicultural framework has allowed the evolution from biological racism to cultural racism, emphasizing the old dichotomy of self and other, and producing an idea of culture which is naturalistic and essentialist, through the homogenization of identities (Werbner and Modood, 1999: 3-4). Indeed, racism can exist without 'race', operating through reductionist discourses that favour the 'cultural' explanation at the expense of other levels of analysis, and approaching interactions in a mono-causal way (Abdallah-Preteille, 1985). Such interpretations posit that cultures, in essence, occupy different, irregular spaces, and that cultural belonging explains mutually exclusive and incompatible behaviours.

Despite the obvious difficulty of the task, for the sake of the argument it is appropriate to establish here a brief diachronic perspective. The concept of interculturalism emerged in France during the 1970s, in the specific context of migration, due to the need for inclusion of immigrant children and consequent adaptation of educational methods in the face of an increasingly multicultural society. This simple chronological information contains two conceptions already noted above, since the use of the prefix 'inter' assumes that two or more cultures interact, while the prefix 'multi' does not assume hybridization, but instead the coexistence of various cultures, stratified

and hierarchical. The intercultural model began to be defended in the francophone world and soon spread throughout Europe. Schools, as a means of integration of different communities, were the first institutions to feel the need for intercultural understanding, through the practice of socio-cultural mediation (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). In Portugal, socio-cultural mediation emerged in the 1990s, as a result of the country's joining the then European Economic Community. Through it, Portugal started further contacts with countries where socio-cultural mediation was already an essential institutional way to achieve social inclusion and cohesion. Here, socio-cultural mediation is essentially practiced by 'agents of communication' who promote dialogue between cultures and social groups, seeking to mitigate differences by knowing and understanding them.

On the other hand, the concept of multiculturalism prevails in the Anglo-Saxon world, where groups of different cultural matrices are integrated in public life in order to ensure social cohesion, but not inclusion. Integrating or assimilating migrants is not part of the same national and societal project as creating a society that offers similar opportunities to everyone. And even if it is not made clear right away, not everyone of foreign nationality is labeled similarly. Moreover, a "well-integrated" person is one who has become "like us" and thus, implicitly, will never become us (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 7-8). Ultimately, a "well-integrated" person has rejected or concealed those features that might be identified as "foreign", thus rejecting or concealing a significant part (if not all) of her/his own identity, the stable core to one's individuality and sense of personal location.

Interestingly, a significant part of the existing literature on multiculturalism in English is, in fact, an exhaustive list of differences between an individual 'us' shocked but full of good will, and a collective 'other', characterized as homogeneous and hypersensitive to offenses to their strange traditions. This literature takes the form of empirical manuals with very pragmatic purposes: to facilitate economic relations with 'exotic' partners, and/or become popular university toolkits. Departing invariably from artificial situations of conflict, misunderstanding, lack of communication, latent hostility, and general embarrassment caused by the exposure to the cultural norms and practices of the 'other' (see: Storti, 1994 and 2001; Trompenaars and Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005), seldom do the explanations provided equate the possibility of a certain action being dictated by the individual's conscience. For the authors who favour this essentialist approach, it seems to be inconceivable that a non-Western (or even non-

Anglo-Saxon) behaviour may derive from something other than the simple dictates of tradition and culture, met without dissonance or place for the agency of autonomous individuals.

When highlighting inter-group differences instead of intra-group and inter-individual differences, business, education, training, and communication in general become strictly culturalized. Yet, it should be recognized that between the sheer refusal of the cultural dimension and the overemphasis on culture as the determining factor of behaviour, the margin is narrow. But any excessive focus on the 'different' characteristics of 'others' leads to exoticism as well as to communicational void, and enhances, consciously or not, stereotype and prejudice, because all work focusing on the 'other' is political and expresses power relationships. When an individual – who is seldom the prototype of a group – fails to be incorporated into the expected (prejudged) framework, serious difficulties arise, because in reality people cannot be understood outside of a process of communication and exchange. Questioning one's identity in relation to others is an integral part of intercultural studies, as the work of analysis and of acquiring knowledge applies to others as much as to oneself (Abdallah-Preteille, 2006: 476-8).

In Western Europe, multiculturalism brings to mind the conjunction of the terms 'immigration' and 'culture' that, in the specific Portuguese context, now nearly always invokes the large newly settled African, Brazilian, Chinese, and Eastern European populations. Conversely, in the United States of America and Canada mostly, political terms such as multiculturalism are meant to include all groups marked by 'difference' and historic exclusion, such as women and sexual minorities (Young, 1990). Quoting from Meer and Modood, this is due to the fact that citizenship regimes in European countries, like Portugal, include historical relationships with former colonial subjects that are distinct from the citizenship regimes of settler nations. Thus, post-colonial migrants to Britain, for instance, are clearly not historic minorities, but nor are they without historic claims upon Britain. Nevertheless, the term 'multiculturalism' in Europe came to mean, and now means throughout the English-speaking world and beyond, the political accommodation by the state and/or a dominant group of all minority cultures defined first and foremost by reference to race, ethnicity, nationality or religion. Though some groups resist having their claims to inclusion reduced to those of immigrants, the dominant meaning of multiculturalism in politics still relates to issues of identity and citizenship of post-immigration groups (Meer and Modood, 2012: 181).

Contesting the myth of homogeneous and monocultural nation-states, the idea of interculturalism has more commonly featured in discussions of migrant diversity in the arena of education, as stated above. Until relatively recently, it has been less present in British discourse, because concepts of race relations, race equality and multiculturalism have been more prominent (Gundara and Jacobs, 2000). However, what the present formulation of interculturalism emphasizes is, beyond question, communication. Indeed, communication is the defining characteristic and the central means through which “an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds” (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 9). As the authors maintain, multiculturalism has been founded on the belief in tolerance between cultures, but it is not always the case that multicultural places are open places. Interculturalism, on the other hand, entails openness – as a spatial logic of contact and dynamism – and, while openness in itself is not the guarantee of interculturalism, it provides the setting for its development (Wood, Landry and Bloomfield, 2006: 7). And here, once again, the notions of dialogue and communication are fundamental. On the one hand, intercultural encounters promote mutual understanding, allow transfer of knowledge, widen horizons and motivate open-mindedness in the face of difference. On the other hand, they may generate cultural locations where conflicting lifestyles and worldviews come into clash. All in all, these encounters offer the opportunity to research questions of identity, discourse and representation, which have been too long disguised by notions of political correctness, tolerance and multiculturalism (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 10).

If identity is shaped by recognition and sometimes by misrecognition, then individuals or groups can suffer real damage if society mirrors back a paralyzed, humiliating or contemptible picture of themselves. Non recognition or misrecognition can be a form of oppression, imprisoning groups and individuals in a forged, imprecise, and incomplete mode of being (Taylor, 1994). This is therefore an illustration of how central dialogue and communication are for cultural diversity and social pluralism, precisely because they challenge people to compare and evaluate the strengths and weaknesses of their own cultures and ways of life. The heuristic distinction between external and internal otherness has to be nuanced, insofar as the two categories might coexist as recipients of intercultural policies. This depiction of interculturalism as facilitating an interactive and dynamic cultural exchange is concerned with the task of developing cohesive societies, by turning notions of singular identities into notions of multiple ones. Based upon a deep

sharing of differences of culture and experience, interculturalism encourages the formation of interdependencies, which structure identities that go beyond nations or simplified ethnicities (Booth, 2003: 432).

In intercultural dynamics, processes of hybridization, although aware of symbolic peculiarities, value the essence of the universal that each culture has to offer, thus enriching all others (Carneiro, 2006). The current advocates of multiculturalism believe that difference should not be seen as a source of problems, provided that this difference is understood and respected by others. Conversely, proponents of interculturalism believe that modern societies should, for the sake of their future, accept cultural interaction within and outside the boundaries of the nation, which, incidentally, is the natural and observable course of history, since the culture of a people is not static, but rather active and subject to permanent adjustments. All in all, multiculturalism seems to have become the receptacle into which Western nations have deposited their anxieties arising from the social and economic changes underway, and which are much more severe than those arising from the policies of immigration and integration. However, the apparent shortcomings of multiculturalism require the transition to a more complex stage, that of interculturalism, in the context of diversity that now characterizes Western societies. Western nations are struggling with the consequences of immigration not only from their former colonies, but also from populations displaced by armed conflicts and political instability, by the demand of labor in the new world economy, by the era of global flows, and international labor mobility in general.

A statement that marks the emphasis currently placed on interculturalism can be found on the seventh “Common Basic Principle[s] for Immigrant Integration” of the European Union (European Commission, 2004), which argues that the frequent interaction between immigrants and citizens of the member states is a fundamental mechanism for integration, emphasizing the importance of communal forums, intercultural dialogue, and information about immigrants and their cultures. The key point here is the inverse of a mere celebration of diversity of cultures as folklore or as ethnic versions of classic multiculturalism. What is involved here is the positive encouragement of actual encounters between different groups and the creation of dialogue and joint activities. Of course this does not mean that intercultural dialogue has not been part of the multicultural philosophy and practice. But it becomes evident that the idea of multiculturalism has succumbed easily to an interpretation of ‘ethnic’ cultures, with strictly defined boundaries and static essential components, without internal dissent. In

other words, multiculturalism has been oriented towards essentialism, albeit tacitly or implicitly, as is the case of the above cited “manuals of intercultural communication”. Radical culturalism, in the context of intercultural communication, can ultimately lead to the rejection of seeing one’s own behaviour in cultural context too. A possible explanation for this is that epistemological and political agendas can never really coincide: where research analyses social experiences in their complexity, politics often expects simplified and reductive descriptions, capable of producing user’s manuals, road maps and toolkits for managing the encounter between cultures, which give the illusion that ‘otherness’ can be disciplined (Dervin, Gajardo and Lavanchy, 2011: 18).

Interculturalism works to undermine this essentialist tendency – that alone cannot completely prevent –, by building a perception of connection, interaction and crossroads of beliefs, practices and lifestyles of different (but not isolated) groups, which are part of cultures in constant movement, due to a myriad of changes brought about by technological, economic, political, and cultural factors. Interculturalism also avoids the tendency that multiculturalism has inadvertently encouraged for the preconception that all non-Western cultures share little of Western ideals, in a world order still defined by the so-called ‘clash of civilizations’. On the other hand, at the center of any form of interculturalism, there is a clear recognition of the historical and contemporary connection of cultures on a global scale, as well as of the shared values that have developed over time, in different geo-cultural spaces.

Alongside multiculturalism’s seemingly neutral surface, there is a political discourse that overstates and may even produce difference between groups while reproducing, justifying and obscuring oppression and inequality. Mainstream multiculturalism, at its core, normalizes the idea that there are different categories of human beings, “essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’” (Kromidas, 2011: 73). In her thought-provoking work on multiculturalism, essentialism and critical cosmopolitanism in New York primary schools, Maria Kromidas describes a new accommodationist and routinized multiculturalism that has been hegemonically incorporated as the perfect ideological counterpart to global capitalism, very distant from any notion of social justice. Relying heavily on the works by Abdallah-Preteceille, Kromidas also contrasts a multiculturalism that depends on a reified and static conception of culture, with an interculturalism that deconstructs this homogeneous entity, seeking a complex and dynamic multiplicity instead. The former stresses typologies and categorizations while the latter emphasizes

mutations, fusions and relations. Multiculturalism is obsessed with the 'other' and what one needs to know about him/her, while interculturalism focuses on the self, questioning one's identity in relation to others. The ultimate goal of the former is a cautious tolerance, while that of the latter is conviviality, i.e. and again, communication. The very borders that encapsulate the static taxonomy of multiculturalism become the object of critique of interculturalism (Kromidas, 2011: 75). For Abdallah-Preteille, interculturalism implies the shift from an analysis in terms of structures and states to one of complex, changeable and arbitrary situations, processes and cultural phenomena, such as acculturation, assimilation, resistance, identity or hybridity. In brief, culture in action, instead of culture as an object: that is the aim of intercultural research (Abdallah-Preteille, 2006: 479-81).

2. Texts and Practices of the Intercultural Dialogue: Towards Translation and Synthesis.

As we have been arguing for, the intercultural space is created and shared through participation, interaction, debate and common effort (Gagnon and Iacovino, 2007). Interculturalism is therefore equivalent to mutual integration, understanding and sharing of each other's cultures, and to finding common ground for dialogue and multimodal communication (Baldry and Thibault, 2006). In their thorough work on interculturalism, Ibanez and Saenz argue that, in order to construct identity within difference, it is necessary to practice the dialogue between cultures and reflect upon it. This is also the purpose of our approach to interculturalism and intercultural studies, whose theoretical and practical rationality acts without hierarchies or fragmentation. So as to affirm the interconnectedness of all human beings and their mutual complementarity, it is essential to practise a new ontology that is free of inherited dualisms and makes them dynamic instead, that transcends opposites and their implied subordination, that seeks what is strange in what is familiar and vice versa. This relational and even dialectic epistemology is crucial for a study on interculturalism that goes beyond meaningless cultural multiplicity (Ibanez and Saenz, 2006: 14-15). We use here the term 'dialectic' because, though conflict is necessarily part of the intercultural process – both in social practice and in academic research –, synthesis will hopefully emerge from it.

Ibanez and Saenz's intercultural perspective considers that cultures are dynamic identities constructed as they open to difference in different ways. Therefore, interculturalism and the capacity for dialogue between cultures are not a mere passive

acceptance of the multicultural factor, nor the utopia of complete harmonization, but rather an essential component of every culture that wishes to assert itself as such. This type of dialogue occurs amongst individuals who speak different languages and for whom words and objects have diverse meanings. However, this does not result into a new Tower of Babel nor into social chaos, because there is an attempt at communication and there is something that is actually shared, which is exactly what allows awareness of and openness to differences. When differences are left aside and considered as non-existent, the result is an insufficient understanding of self and others. That is why it is necessary to understand the communicative challenge presented by the unlimited amount of discourses and texts, within the framework of intercultural studies (Ibanez and Saenz, 2006: 15).

Although identity and difference are not exclusively discursive, they are contained in discourse. Both are framed within the broad scope of interaction and one of the most important means of interaction for humans is communication through a natural language. It is for this reason that language (or rather, the recognition of the diversity of languages that can be used to express communicative meanings) becomes a major factor when dealing with interculturalism. Understanding the other and what she or he says requires a coincidence of cultural horizons, along with the recognition of linguistic diversity. On the other hand, linguistic diversity is also present within the boundaries of a national language through intralinguistic social, ideological, and stylistic differences, as well as through variations in dialect and register. The symbolic value attached to different languages or to variants of a common language has to be interpreted in conjunction with other meanings shared within the social interaction, in order to achieve a proper intercultural understanding, because cultural signs are polysemous and their meaning can only be provided through a contextualized analysis, instead of the mere recourse to a dictionary.

Social and linguistic diversity within a culture are a source of wealth that contributes its part to the diversity resulting from the existence of a plurality of cultures in the world. The communicative competence of the users of a language develops at both the intracultural and the intercultural level. In other words, speakers need to be aware of the variety of registers and of the plurality of texts and discourses that exist in a culture, either their own or 'other', following the principle of self- and hetero-analysis, characteristic of intercultural studies. The richness of the worlds discovered through linguistic diversity and communicable meanings is such that every translation is a task necessarily imperfect. As a prerequisite for intercultural dialogue, we must recognize the different languages used by other actors and know their "hidden dimension[s]" (Hall,

1992 [1966]), even if we cannot do it otherwise than through translation, in order to assimilate the unknown culture as a variation of our own. But practices and styles of translation that are not truly interpretative may hinder rather than facilitate intercultural communication. The hegemonic power of a culture can be enhanced if we accept as natural a translation in which the voices of other cultures are domesticated, without being understood as originated elsewhere. Cultural polyphony can be both facilitated and stalled by academic discourse, so great is the responsibility of the studies conducted on the coexistence and interpenetration of voices from different cultures (Ibanez and Saenz, 2006: 18).

In the modern Babel of global communication, translation studies have attained a major position and become a key area for the understanding of both contemporary and past cultural, literary and linguistic phenomena. Translation studies constitute a crossroads of disciplines that blurs deep-seated distinctions between literary studies and cultural studies, hermeneutics and the sciences of language, philosophy and sociology, because the translation process extends well beyond a good command of languages. Competent translators are able to understand the close relationship between language, culture, arts, conventions and discourse, in a constant process of problem solving and anticipation, adaptation and awareness.

If diversity is now more visible than ever, it is also more communicable. This has gradually become obvious with the emergence of English as *lingua franca* in a globalized world and with the growing need for translation skills by individuals and institutions alike. When there are no fixed formulae to rule in abstract the craft of translation, it is the translation itself that should find specific solutions for each type of text. The study and critical analysis of translation no longer focus on the translated text as a product, but rather on the process of translation, i.e., on the description of decision making mechanisms and their appropriate answers to the questions raised by the source text. Thus, the work of the translator acquires new dimensions: on the one hand, the translator establishes relationships which make knowledge more accessible, which bring people and cultures together; on the other hand, she/he directly interferes in her/his country's literary production, to the extent that she/he recreates, according to a pre-determined model, aesthetic shapes and ideas to be included in her/his own tradition. This is what André Lefevere highlights in "Translation. Its Genealogy in the West", when he says that "together with historiography, anthologizing and criticism it [translation] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It

is the main medium through which one literature influences another. It can be potentially subversive and it can be potentially conservative” (1990: 27). The subversive nature of translation, emphasized by Lefevere, creates a renewed vision of the figure of the translator, granting her/him an importance that was not evident before, because “translation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have” (Lefevere, 1990 : 26). Thus, the study of translation can tell a lot not only about the literary world, but also about the actual world in which we live. In other words, translation is another path for the study of interculturalism, it is a major discipline within the wide scope of intercultural studies.

The condition of the contemporary world, within which the social and cultural multiplicity of the human being has become explicit and visible both in the streets and through the media, makes the phenomenon of diversity ubiquitous and necessarily open to discursive, ethnographic, anthropological, historical, and semiotic analysis, among many other possible approaches. The revolution in communication technologies enables anyone to be seen, heard and read anywhere in the world. Face to face interaction can now be removed from the here and now, while subjects and objects from the most remote areas of the globe are easily accessed in physical or virtual form, as products of tourism, trade, migration, globalization, and the media. According to Ibanez and Saenz, diversity is an acquired reality and can be perceived through the participation of difference in the tiniest cultural context. If the interaction of differences ensures diversity, it is also on the basis of difference that identity is anchored: in other words, more than a threat to identity, diversity is its demonstration (Ibanez and Saenz, 2006: 21).

As a consequence of such diversity, intercultural transits need a map drawn by disciplines that are seldom taken into account in a conservative approach to the notion of ‘culture’. Likewise, as a consequence of the interrelation between the global phenomenon and its local dimensions, in the hybrid contemporary society, effective communication requires individuals who are able to master the necessary skills to deal with difference, as well as to accept and tolerate those who do not share the same language, history or culture. One of those key-skills for innovation and inclusiveness is interdisciplinarity and creativity. Creativity here understood as freedom of mind, absence of prejudice, and communicative skills across cultures and disciplines, in order to generate a productive intervention both in society and science. Creative interdisciplinary approaches to the intercultural phenomenon select often unexpected fields of study, with their own methodologies, which we shall now highlight.

Cultural resistance to the impositions of globalization is a characteristic of the way local communities preserve and transmit their oral traditions, founding myths and ethical tales. Thus, the cultural symbolism, ethics and aesthetics of popular tales may function as an educational tool, particularly in the transmission of precepts of social cohesion. In the post-colonial period, but in some cases still under colonialism, authors and translators have worked to decolonize local literatures, in order to make them independent from dominating literatures, a long process still ongoing. Such manifestations of memory as part of identity, both individual and collective, are also a key factor for the essential sense of continuity, coherence and (re)construction of communities. For the present study, the main relevance of narratives of local and oral literature **does not lie in their credibility as documents in the positivist sense, because, and according to** Sidney Chalhoub on literary fiction, this “searches for reality, interprets and tells true stories about society, but does not have to function as a glass window over, or as a mirror of, the social ‘matter’ represented” (2003: 92; my translation). Their relevance for intercultural studies lies instead in the search for complex meanings, in the fact that they allow us to analyze critically the discourses that guide the logic of identity and the practices that move (and are moved by) current and retrospective representations of reality.

Appadurai (2006) sees globalisation as a fluid and dynamic phenomenon linked to global migrations and to the dissemination of images, texts and subjectivities throughout a media-saturated environment, interwoven with streams which the author calls “scapes”. Our time is definitely the era of people on the move, of mass migration. But while more and more people cross borders, they are also transforming their own experiences into a powerful heritage of resilience and self-knowledge. Likewise, the media and the arts in general – regardless of the aesthetic shape they may assume – are witness to that phenomenon, and have been rejecting labels in favor of proposals with transnational perspectives, where people with various cultural origins and multiple ethnicities converge. At the same time, scholars also explore the themes of displacement as movements of transnationalism, interculturalism, and dispersion. This brings us closer to recognizing the particularities and experiences of people in different parts of the world; to questioning how academics and critics decide what the study of culture should comprehend, and consequently expand their fields of research; to analyzing what do the media representations of intercultural discourses tell us about the contingent nature of the notions of global and local identity.

The development and extension of the processes of mediatization and migration, which characterise globalized modernity, produce a considerable intensification of deterritorialization, understood as a proliferation of translocalized cultural experiences (Hernández, 2002). Deterritorialization, considered as a central feature of globalization, implies the growing presence of social forms of contact and involvement which go beyond the limits of a specific territory (Giddens, 1990). Consequently, since culture is intimately related to the practices, regulations and values that structure life within a given society, then intercultural studies should also analyse how those conventions have been influenced, hybridized and put into practice by different cultures as commonly accepted institutions. Depending on the complexity of those regulations, intercultural analysis may focus both on ordinary everyday tacit rules – the so-called ‘common-sense’ – and on complex political, religious, economic, legal and philosophical systems, because all these ideological processes act at the subliminal and at the conscious level alike, and are the tools through which social identities are constructed. Law is ultimately the major system of social and cultural regulation, which offers multiple perspectives in the present field of intercultural studies, from the analyses of the political intervention of cooperative culture across borders, to the history of the laws of slavery and their power over the fate of millions of human beings brutally displaced around the globe, or even, within the domestic sphere, to the unspoken laws of prejudice and gender stereotype that pervade the issue of household labour and responsibilities, in ever growing multicultural families.

The transformation of the discourse of multiculturalism into an intercultural discourse reinforces principles that emphasize the historical interconnectedness of cultures. Societies have never been static throughout history, as they have always adapted and changed according to the stimuli received from other cultures. The main difference is that, nowadays, cultural contacts and exchanges occur in a much faster and globalized way. When Antonio Perotti writes that “the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies” (Perotti, 2003: 58), he is making a statement with historiographical implications, since intercultural understanding implies necessarily a search for syncretic expressions, that allow us to achieve a truly universal history, composed by all groups in communication. Thus, the centrality of dialogue for a new ethics of the intercultural requires not only respect for other cultures, but also the understanding of how much they already have in common, how they have interacted in the course of time, and how those similarities provide a basis for the development of new shared insights.

Taking as a paradigmatic case the history of Portuguese expansion, it becomes clear that even in a system of cultural dominance, “the global interaction provided by the de-compartmentalization of the world was made of reciprocal influences. Europeans left their mark in the world, but while interacting with people overseas they have also suffered significant cultural changes. One should note that contemporary Western culture is in itself the result of hybridization, under the influence of the so-called minority cultures, in a mutual exchange that should not be reduced to mere conflict” (Costa and Lacerda, 2007: 9; my translation). The consequences of Portuguese expansion took place not only throughout the empire, but also at the metropolis back home, because of the way overseas people, their objects, habits and beliefs merged into Portuguese society, leaving indelible traces in various fields, from visual arts to popular and erudite music, from poetry to myth, from culinary to navigation instruments, from philosophy to natural sciences. Although the crimes of colonial history are obvious, it would nevertheless be relevant to question – albeit carefully and critically – the process of European expansion as a vehicle for the creation of syncretism, with contributions from multiple sources, encompassing similarities and differences, where fusions happened alongside segregation (Costa and Lacerda, 2007: 21). And here we are talking about dialectics and synthesis, once again.

It comes as a result that the colonial and post-colonial world is a space of constant transit, a permanent contact zone, to quote from Boaventura Sousa Santos, a worldwide frontier where peripheral practices and epistemologies are the first to be noticed, though seldom understood. Intercultural encounters and communication – or translation – bring the aspects that each culture considers to be more central or relevant into the contact zone (Santos, 2006: 121). Identity, territory and discourse intersect and influence each other, and consequently different territories, as experienced or represented through multiple texts and narratives, are understood in the most diversified ways. As Michel de Certeau states, territories are activated through the rhetorical practices of those who travel through them, and each individual’s semiotic and discursive options privilege, transform and omit spatial elements, so that they might mean something, something else, or conversely nothing at all (1988 [1984]: 196-8).

Any narrative invariably entails an interpretation, as selecting from a whole set of experiences which events and characters are worth emphasizing is in fact an act of interpretation by itself. Consequently, narratives are seldom mere mirror images of the reality experienced; instead they are ideologically mediated by the practices, characters and events that each territory enables. But when the spatial and temporal territory is still

mostly unknown, when it is an unstable space in permanent motion, with blurred cultural borders, when there are no previous ideological mediators, everything needs to be reorganized, re-presented, translated into an intelligible code. Therefore, in intercultural contact zones, each cultural practice decides which aspects should be selected for translation. In every culture there are elements which are considered as being untranslatable into other cultures, or too vital to being exposed to the perils and doubts of a contact zone. The issue of what should or should not be translated is not limited to the selection criteria each group decides to adapt in the contact zone. Beyond active selectivity, there is something we may call passive selectivity, which consists of what has become unnamable in a given culture, due to long term severe oppression. These are deep seated silences, absences that cannot be fulfilled but shape the innermost practices and principles of a cultural identity (Santos, 2006: 121), such as slavery, racism, religious intolerance, colonial oppression or the subjugation of women, to name but a few.

Taking as an example again the Portuguese colonial space, it has often been represented as a mere adjuvant or antagonist in the dominant narrative of the quest for religious conversion, power, wealth and social promotion. Contact zones thus created were never truly hybrid, as everything that did not fit into this grand narrative had very little meaning for the actors on stage. Similar processes of silencing and production of non-existence – like the silencing of women, minorities, slaves, returnees, colonized communities, and oppressed groups in general – have contributed to the construction and strengthening of deep asymmetries between cultures, individuals, societies and genders, characteristic of colonialism and patriarchy. Because, and quoting again Boaventura de Sousa Santos, “cultures are monolitical only when seen from the outside or from a distance. When seen closer or from within, it is easy to understand that cultures are constituted by many and sometimes conflicting versions of that same culture” (2006: 121; my translation). In fact, “one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics” (Kumaravadivelu, 2007: 5). More than ever, intercultural studies are to be practised both ‘at home’ and abroad, since their scope may encompass the relations between distant Eastern and Western cultures, as much as between marginal and mainstream, youth and senior, rich and poor, erudite and popular cultures, all within the same society.

As a consequence, there are narratives gradually emerging from a centuries-old silence, narratives that have been straightforward absent from history, to adapt once more the concepts developed by Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). Emergent narratives grant a voice to subaltern groups, to all those ‘others’ history is slowly recognizing. But the narratives of absence are also to be heard as, beyond emergent voices, or maybe through (and because of) them, it is thus possible to access otherwise silenced narratives of private lives, of personal experiences, of intimate thoughts, of the everyday experience lived in the margins or under dominant social structures. These narratives generate a source of vital information that complements official history and is absent from the canon of great narratives, with their underlying discourse of power. It is then possible to understand the infinite diversity of human experience as well as the risk it faces of – due to the limits and exclusions imposed by strict isolated areas of knowledge – wasting fundamental experience, i.e., of seeing as non-existent or impossible cultural experiences that are in fact available (the ‘absent’) or possible (the ‘emergent’) (Santos, 2008: 33). Here we may recall the concept of “threshold”, close to the notion of ‘borders’ and ‘boundaries’. But while borders imply obvious barriers to be challenged, thresholds emerge as subtle intellectual constructions, which – surprisingly or not – are rarely part of the academic institutional routine. They imply access rather than a dividing line and suggest a potential for making the academic territory more collaborative and intellectually powerful, through new processes of identification and interaction (Davcheva, Byram and Fay, 2011: 144).

However, if deprived of a careful critical analysis, the diversity of practices, knowledge and experiences that result from those narratives may generate a diffuse plurality of self-enclosed discourses and identities, devoid of any actual interaction. Once again, intercultural translation should foster communication, generate mutual intelligibilities between different worldviews, find convergent as well as divergent points, and share alternative concepts and epistemologies, so that distant (in both space and time) cultures may ultimately understand each other. Yet, there are cultural concepts that cannot be translated, examples of incommunicability and silences in communication that will prevail and are also a fundamental part of translation in general and of intercultural translation in particular, because silence is both construction and safeguarding of the identity.

It is now evident that translation fosters mutual intelligibility between the available and possible worldviews revealed by narratives of absence and emergence. Due to this

inherent multiplicity of simultaneous voices, the process of intercultural translation does not consider any group of experiences neither as an exclusive totality nor as a homogeneous part, but rather as a virtual space of constant transmission and reception of information, as they exist well beyond those totalities and parts. They allow us to see the subaltern both within and outside the relation of subalternity. When narratives of absence and emergence become widely known, the amount and diversity of available and possible experiences increases dramatically, because the work of translation creates transparency, coherence, and articulation in a world thus enriched with such multiplicity and heterogeneity (Santos, 2006: 114, 119).

Again, the emphasis of this concept of interculturalism lies in communication. The methodology that we advocate derives from this focus on individuals in motion and communication, a focus also sustained on semiotic systems, unconscious motivations, and the meanings assigned to actions. Communication occurs through multiple, overlapping, and even conflicting discourses. Hence, the communication model underlying the concept of interculturalism used here is a palimpsest, a constant intertextuality with other discourses and texts from the past and the present, that will, in turn, be used in future discourses and texts, in a permanent translation and dialogue between cultures. The hybridity of each individual's identity has a history through space and time, and though the space-time line may sometimes erode, the episodes that are kept in memory, itself a construction, are the background to the present and the future, i.e., to the continuous process of identity construction (Marques, Biscaia and Bastos, 2012: 16).

To sum up, there is an infinite plurality of ways of sharing cultures and reflecting critically about diversity, as globalization and its subsequent effects have become part of the everyday experience. This is why intercultural studies should circulate across disciplines, paying attention to subjects apparently as disparate as the problematic of gender in history and present everyday life, literature as an intercultural journey, the social and cultural functions of law, cultural values and beliefs in oral narratives, religious (in)tolerance and diasporas, the perverse laws of slavery and colonialism, the media and the classroom, translation and multimodal narratives, amongst countless other possibilities. And this line of thought implies hybridization too.

Interculturalism, as we understand it, is a cohesive process of culture making, rather than a mere encounter of inherent cultural characteristics. It draws attention not to rules, structures or explanations, but to exceptions, instabilities and misappropriations (Abdallah-Preteille, 1986). Interculturalism focuses on processes, aware that it is

impossible to exhaust results and interpretations. It is deeply involved with everyday reality, changes boundary lines, negotiates conceptions, and explores transformative dynamics of communication. As it becomes evident, those who are willing to join the intercultural dialogue must follow new paths across old challenges. This renewed intercultural experience implies a dynamic force among cultures and disciplines, and this is the reason why we must question and reposition the motivations, discourses, definitions, strategies, and rules of cultural interaction, in their perennial movement.

REFERENCES:

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. "Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity". *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006): 475-83.

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF, 1985.

APPADURAI, Arjun. "Disjuncture and difference in the global cultural economy". In: *Media and Cultural Studies: Keywords*, eds. Meenakshi Durham; Douglas Kellner. Malden: Blackwell Publishers, 2006.

ASHCROFT, Bill. "Introduction: A Convivial Critical Democracy—Post-Colonial Studies in the Twenty-First Century". In: *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, eds. Bill Ashcroft et al. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.

BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BOOTH, T. "Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion". *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003): 432-33.

BRUNER, Edward M. "Tourism in the Balinese Borderzone". In: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press, 1996.

BUTLER, Judith. "Universality in Culture". In: *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press, 1996.

BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London and New York: Verso, 2000.

CARNEIRO, Roberto. "Hibridação e Aventura Humana", in *Comunicação e Cultura*, nº1. Lisbon: Quimera, 2006.

CERQUEIRA, Carina. "O 'Português' na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural". In: *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988 [1984].

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, João Paulo Oliveira; LACERDA, Teresa. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisbon: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), 2007.

- DAVCHEVA, Leah; BYRAM, Michael; FAY, Richard. "Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DERVIN, Fred; GAJARDO, Anahy; LAVANCHY, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DRESSER, Norine. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21st Century*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
- EUROPEAN COMMISSION. "Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU", *European Website on Integration*, http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm, 2004 (last accessed 08/09/2013).
- GAGNON, A.; IACOVINO, R. *Federalism, Citizenship and Quebec: Debating Multinationalism*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana Press, 1993 [1983].
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUNDARA, J. S.; JACOBS, S. (eds.). *Intercultural Europe: Diversity and Social Policy*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1992 [1966].
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. M. *La modernitat globalitzada. Anàlisi de l'entorn social*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- IBANEZ, Beatriz Penas; SAENZ, M. Carmen Lopez (eds.). *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Bern: Peter Lang, 2006.
- KROMIDAS, Maria. "Troubling tolerance and essentialism: the critical cosmopolitanism of New York City schoolchildren". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KUMARAVADIVELU, B. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- LEFEVERE, André. "Translation. Its genealogy in the West". In: *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. London: Pinter, 1990.
- MARQUES, Lénia; BISCAIA, Sofia Pimentel; BASTOS, Glória (eds.). *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Brussels: Peter Lang, 2012.
- MBEMBE, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. "How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33:2 (2012): 175-96.
- MEUNIER, Olivier. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, n° 26 (nov.-déc. 2009).
- MEUNIER, Olivier. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, n° 1 (2008a): 3-39.
- MEUNIER, Olivier. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français : vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, n° 3, online (2008b). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962html>
- PEROTTI, António. *Apologia do Intercultural*. Lisbon: Entreculturas, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).
- SARMENTO, Clara (ed.). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

- SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- STORTI, Craig. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press, 1994.
- STORTI, Craig. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press, 2007 [2001].
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- TROMPENAARS, Fons; HAMPDEN TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WERBNER, Pnina; MODOOD, Tariq. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1999.
- WOOD, P.; LANDRY, C.; BLOOMFIELD, J. *Cultural Diversity in Britain: a toolkit for cross-cultural co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2006.
- YOUNG, I. M. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Clara Sarmiento

**AS PALAVRAS, A PÁGINA E O LIVRO:
INCIDÊNCIAS SIMBÓLICAS DA
CONSTRUÇÃO LITERÁRIA
NA OBRA DE PAUL AUSTER**

SIGLAS DE ALGUMAS OBRAS DE PAUL AUSTER
UTILIZADAS NESTE TRABALHO¹⁰:

AH - *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

CLT - *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber, 1989 [1987].

GW - *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*. London: Faber and Faber, 1991 [1990].

IS - *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988 [1982].

L - *Leviathan*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

MC - *The Music of Chance*. London: Penguin, 1991 [1990].

MP - *Moon Palace*. London: Penguin, 1989.

¹⁰ As obras não incluídas aqui serão inseridas na bibliografia final.

MV - *Mr. Vertigo*. London: Penguin, 1994.

NYT - *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1992 [1987].

RN - *The Red Notebook and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1995 [1993].

S - *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber and Faber, 1995.

INTRODUÇÃO

"As Palavras, a Página e o Livro: Incidências Simbólicas na Obra de Paul Auster" é um ensaio de leitura intertextual da extensa produção literária de um escritor que faz da vivência contemporânea do universo urbano de fim-de-século o grande veículo da sua originalidade. Auster nasceu em 1947, em Newark, New Jersey, estudou na Columbia University e, após trabalhar durante um ano num petroleiro, viveu em França por quatro anos antes de regressar a Nova Iorque em 1974. O mundo estético e ficcional de Paul Auster é austero¹, composto de intrigas reconfiguradas e de motivos complexos retirados da história da literatura americana e do seu próprio passado como escritor. Torna-se assim difícil distinguir as variadas tramas intertextuais que caracterizam o seu percurso literário, que iremos tentar sumariar, não por uma rígida ordem cronológica mas antes pela forma como as diferentes obras ilustram as principais temáticas e inflexões que orientam esse mesmo e heterodoxo percurso. Auster começou a sua carreira escrevendo poemas e ensaios para *The New York Review of Books* e *Harper's Saturday Review*. Em 1987, obteve a aclamação da crítica pela recolha de narrativas (*City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room*) de *The New York Trilogy*, tendo então optado pelo romance. *The New York Trilogy* é uma desconstrução pós-moderna de géneros ficcionais, em particular do romance policial, formando uma sequência de exploração simultânea de múltiplas questões, desde a acção centrada num contexto urbano esmagador à natureza da linguagem e aos papéis sempre interligados do escritor, da personagem e do leitor. *The New York Trilogy* narra os seus contos com um considerável *suspense* dramático, mas quebra a estrutura tradicional para fazer da ficção um verdadeiro campo de pesquisa, mergulhada simultaneamente na realidade social urbana contemporânea e na investigação da linguagem, da escrita e da história literária. *City of Glass*, por exemplo, utiliza a história de detectives para explorar temas da identidade e da relação entre palavras e significado. Os mistérios a investigar acabam por revelar-se sempre mais complexificados do que deslindados. Cada conto da trilogia acrescenta uma nova trama ao que foi já escrito e revela a crescente

¹ Ver, por exemplo: Robert Creeley, "Austerities" in *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 35-39; Brian Case, "Austere Auster" in *Time Out* 902 (December 2, 1987), 42; Cheri Fein, "Austerity" in *Details* (April 1989), 127-128; Joan Frank, "The Art of Austerity" in *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992), 20-22.

diversificação e confiança epistemológica de um escritor que investiga, entre outras coisas, a sua própria identidade, ao mesmo tempo que (d)escreve a demanda da natureza e das origens do género literário que utiliza. As histórias de Auster têm todas raízes literárias ocultas, onde o escritor parece exibir um desejo canónico de construir uma tradição justificativa. Na trilogia, os fantasmas ficcionais incluem nomes como Melville, Thoreau, Poe, Whitman ou Hawthorne.

Os livros de Auster são pós-modernos na medida em que são ficções claramente reflexivas sobre a ficção. No entanto, ler a ficção de Paul Auster como mera ilustração de uma certa definição de pós-modernismo é limitá-la severamente. O pós-modernismo é um movimento global localizável em quase todas as manifestações culturais, desde os filmes de Quentin Tarantino à arquitectura, da escrita de William Burroughs e John Fowles à pintura, da filosofia à televisão. Na literatura, o pós-modernismo tem as suas raízes na rejeição da ficção mimética tradicional e dos valores do modernismo institucionalizado. Pelo contrário, favorece a sensação de artifício, a suspeita em relação à verdade absoluta e sublinha a ficcionalidade da ficção. A atitude auto-irónica do pós-modernismo aparenta um regresso a valores tradicionais mas é, na realidade, uma questionação consciente dos estilos ancestrais. A ligeireza deceptiva do pós-modernismo torna-o mais facilmente assimilável pela cultura de massas ou *pop*, podendo encontrar-se aqui a razão para o grande sucesso e a passagem ao cinema da ficção de Paul Auster. A aceitação superficial da alienação contemporânea e a fetichização do objecto-arte levaram já a acusações de irresponsabilidade política. O filósofo francês Jean-François Lyotard² encara a explosão das tecnologias da informação e a respectiva facilidade de acesso a uma proliferação de materiais diversos de origem aparentemente anónima como parte integrante da cultura pós-moderna e como um contributo para a dissolução dos valores da identidade pessoal e da responsabilidade. Contudo, Lyotard considera a multiplicidade de estilos do pós-modernismo como parte de uma negação maciça da concepção representacional da arte e da linguagem. Uma leitura comparativa da paradigmática *The New York Trilogy* com certas características do pós-

² Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, tradução de José A. Bragança de Miranda (Lisboa: Gradiva, 1989).

modernismo, nomeadamente aquelas que Ihab Hassan³, Douwe Fokkema⁴, Brian McHale⁵ ou Jean-François Lyotard enumeraram, pode sugerir a presença de um romance representativo do movimento, mas a obra de Auster não se esgota neste campo. Se a escrita austeriana tem muito de epistemológico, ela possui também um largo espectro de questões ontológicas e intertextuais:

Modernism and postmodernism are not separated by an iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. (...) an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegans Wake*.) (...) This means that a "period," as I have already intimated, must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial.

(...) any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony.⁶

Auster, ex-professor de escrita criativa, poeta, crítico e tradutor, sempre escreveu perto das suas vivências pessoais. Daí a presença de tantos elementos autobiográficos na sua obra, motivo directo para o uso indiscriminado da expressão escritor-personagem (ou personagem-escritor) neste trabalho. Em *The Invention of Solitude* (1982), meditação sobre a morte construída em redor da memória do pai e da relação do escritor com o seu próprio filho, Auster reflecte também sobre a relação entre a linguagem e o sujeito, sobre a simultânea necessidade e solipsismo do nomear dos objectos. O livro é uma tentativa de afirmar o poder da memória num mundo que escapa sempre à nossa compreensão, explorando questões filosóficas contemporâneas e históricas sobre a linguagem, juntamente com a consciência da forma como o escritor a deve reconstruir enquanto instrumento de expressão autobiográfica e fenomenológica. Os trabalhos de ficção de Auster são de uma variedade desconcertante, abarcando sempre os

³ Como, por exemplo, os conceitos de *scriptible (writerly)*, *performance (happening)*, *silence*, *exhaustion*, *process*, *participation* e *absence*, descritos por Ihab Hassan em "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism" in *Critical Essays on American Postmodernism*, edited by Stanley Trachtenberg (New York: G.K.Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

⁴ Douwe W. Fokkema, *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, tradução de Abel Barros Baptista (Lisboa: Vega, s/d).

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994). Para McHale, a dominante epistemológica é característica do modernismo, ocorrendo uma transição para a dominante ontológica no pós-modernismo. Cf. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 3-11.

⁶ Hassan, "Postface 1982", pp. 84-5.

mais vastos contextos e respectivas ideologias e estéticas. *In the Country of Last Things* (1987) decorre num cenário urbano em desintegração e revela-se um romance apocalíptico com preocupações históricas. *Moon Palace* (1989) é um trabalho fascinante de complexa fantasia, fusão de experimentalismo com o mito americano. *The Music of Chance* (1990; filmada em 1993 pelo realizador Philip Haas) liberta-se do cenário urbano para vaguear por um interminável espaço de acaso, *on the road* truncado pelas pedras de um muro de conotações múltiplas. *Leviathan* (1992), outro trabalho experimental sobre a simultaneidade da vida e da escrita, foi seguido por *Mr. Vertigo* (1994), história da América metaforizada no trajecto de um jovem que aprende a voar. *Smoke* e *Blue in the Face* (1995) originaram as películas homónimas realizadas sob a direcção de Wayne Wang. Na sua ficção, Paul Auster combina o realismo mágico com o mundo contemporâneo, nunca permitindo ao leitor esquecer que o assunto principal é o próprio processo da escrita. Entre os seus trabalhos contam-se também traduções do francês e vários volumes de poesia, para além de *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979* (1990) e de *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1992), colectâneas de poemas e ensaios que visam muitos dos temas tratados na ficção. Paul Auster decifra o mundo como um texto labiríntico e confuso, plenamente consciente de que reconstruir a memória, vencer a solidão, encontrar a ordem no acaso e descobrir a imagem viva dos objectos é o verdadeiro acto de investigação pelo qual o escritor é responsável, ou seja, vislumbrar a ordem do universo em pleno caos.

Após a leitura da produção literária de Paul Auster, dois motivos perduram na memória: o da perda e deriva existencial e o do isolamento da personagem que se dedica ao trabalho da escrita, como se ela se encerrasse no livro que norteia a sua existência. Na totalidade da obra do autor, este segundo motivo impõe-se claramente, englobando no espaço de solidão da personagem o motivo da sua própria deriva, como se a errância pudesse efectuar-se também entre as quatro paredes de um quarto, tal como é narrada dentro do espaço da página e do livro. Da galeria de personagens solitárias, dedicadas ao trabalho da escrita e da meditação, algumas começaram a distinguir-se como capazes de ordenar através desse mesmo trabalho um percurso existencial aparentemente desconexo. Entre

elas destacaram-se o narrador de *White Spaces*, A. e Samuel Farr-Anna Blume. Personagens como Quinn, Blue, Fanshawe, Ben Sachs ou Paul Benjamin pareciam hesitar entre a construção de um universo e a destruição de si mesmos, como se incapazes de levar até ao fim o poder infinitamente criador da escrita. E o que dizer de Jim Nashe, entidade construtora mas não escritora que se afirma, no entanto, como capaz de ler o sentido da sua existência nómada nas pedras de um muro, como se estas fossem as palavras de um texto por si mesmo composto? Apesar de ser um dos poucos protagonistas da ficção de Auster que não está directamente envolvido na profissão (missão) de escritor, Jim Nashe afigura-se como aquele que mais próximo está do sujeito poético de *Ground Work* e dos ensaios de *The Art of Hunger*. Com efeito, tanto na vertente poética como ensaística, Auster parece encarar o trabalho da escrita como um esforço físico concreto de construção efectiva, como se as palavras a alinhar no poema-texto fossem pedras a enfileirar no erguer de um muro ou de qualquer outra estrutura pétreia.

Fruto desta reflexão, o presente trabalho debruça-se sobre os significados simbólicos da obra de Paul Auster, onde as palavras-pedras são a substância genética do mundo (re)construído através do trabalho da escrita, entre as quatro paredes do quarto. As palavras constroem o livro, do mesmo modo que as pedras constroem um muro, e este enquadra um espaço-tempo fechado mas passível de expansão mental ilimitada, como um quarto ou um livro. A obra de Paul Auster revela-se uma meta-reflexão estético-literária sobre o trabalho da escrita: o escritor existe apenas enquanto entidade produtora de escrita; a escrita (e o seu produto, o livro) decorrem unicamente no quarto; o quarto é o espaço exclusivo da entidade escritor, numa sucessão circular de identidades intermináveis. De que forma Paul Auster se encara enquanto escritor, como equaciona ele a escrita que produz e de que forma transpõe essa atitude para o discurso literário, é o que iremos tentar explorar de seguida.

No primeiro capítulo ("Pedras e Muros: a Música das Palavras") abordaremos a referida imagem da escrita enquanto trabalho preciso de construção, a partir da matéria-prima palavra e da relação inequívoca de

correspondência entre a coisa escrita-alinhada e o referente externo, centrando-nos principalmente em *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, Laurel and Hardy go to Heaven* e *The Music of Chance*. A busca da verdade pode ser a busca de uma presença visual e a tarefa infinita do artista supremo será a de nomear todos os objectos do universo, reconstruindo-o através dessas palavras reinventadas, qual Peter Stillman, *alter-ego* insano e irónico do escritor que visa a criação não só de um novo mundo mas também de uma nova linguagem que o traduza.

É dentro do espaço fechado da cena da escrita (designado genericamente por "quarto" mas que, ao longo da ficção, pode materializar-se também sob a forma de casa, estúdio, apartamento ou cela) que parece haver maior liberdade, com a possibilidade de o protagonista desfrutar de todo um universo construído pelo seu trabalho. Sendo o quarto um espaço preenchível (*White Space*), ele é um reduto de infinitas possibilidades; aí cria-se um universo alternativo protector onde tudo é ordenado pela imaginação. As páginas que a personagem-escritor constrói tornam-se nas paredes do quarto que o isolam para que a génese escrita amadureça e se expanda livremente. O quarto é como um ventre que concebe e dá à luz a obra escrita, após longa gestação em solitário confinamento. Esta figuração simbólica é explorada no capítulo "O Quarto que é o Livro: a Cosmogénese Escrita", pela análise dos cenários de escrita mencionados, entre outros, em *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews, Smoke, Mr. Vertigo, White Spaces, The Invention of Solitude, Ghosts, Black-Outs, The Locked Room, Leviathan* e *In the Country of Last Things*, evocando, sempre que pertinente, os referidos fantasmas ficcionais da tradição literária americana e universal. O quarto de Anna Blume em *In the Country of Last Things* é sem dúvida aquele que melhor realiza o jogo semântico de *Room and tomb, tomb and womb, womb and room*, expresso em *The Invention of Solitude* (IS 159-160)⁷. No entanto, o quarto será assim e também um potencial túmulo ou um ventre tanatográfico que pode gerar o caos e não o cosmos escrito.

⁷ Em *In the Country of Last Things* lemos: "Blume. As in doom and gloom, I take it." "That's right. Blume as in womb and tomb..." (CLT 101).

Na obra de Auster, o trabalho da escrita é passível de ser encarado em duas vertentes, em função do produto criado. O escritor pode ser autor de uma cosmogonia, através de um poder genesiaco que se revela na solidão do quarto. A construção da obra escrita é simultaneamente a construção ordenada de um universo imaginário. Porém, o escritor pode ser, noutra contexto, um criador de vácuo letal, descrevendo uma caogonia, desordenando o universo que concebe, conjurando o muro da morte em seu redor e em redor das suas personagens. O texto constrói-se através do alinhamento harmonioso das palavras e não do amontoar simultâneo e informe de fragmentos agrupados ao acaso, nunca passíveis de gerar um espaço simétrico e expansível, identificável com a cena ou com o produto da escrita, ao contrário de *Bartleby*, que se aniquila entre muros e recusa a escrita. No capítulo "A Gênese do Nada no Espaço do Caos", tentaremos penetrar nos *black spaces* disfóricos de *City of Glass*, *Ghosts* (que joga constantemente com as noções conotativas de *Black e White*), *The Locked Room* e *Moon Palace*, com novos envios intertextuais para Franz Kafka, Samuel Beckett, Herman Melville e Nathaniel Hawthorne. A personagem-escritor em permanente reflexão especular será como que um Deus inexperiente, cujas mãos poderão originar cosmos ou caos, vida ou morte. Daí a meditação recorrente de Auster sobre o trabalho e o poder da escrita, com um carácter simultaneamente autobiográfico e autocrítico.

Sumariando numa só frase o teor e a sequencialidade da tripartição deste trabalho, obteríamos a seguinte fórmula: "A Construção (I) do Cosmos (II) e do Caos (III)", nos cenários da escrita de Paul Auster. Mas quem melhor do que o próprio Paul Auster para responder à questão premente *What are the meanings of the stones, walls and rooms that appear all over your work?* A resposta pela voz do autor em estudo funciona, sem dúvida, como o melhor dos prefácios:

Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it.... I'm talking about stones, of course. As for walls and rooms... it is enough, I believe, to start thinking about them to come up with several answers.⁸

⁸ Paul Auster, correspondência pessoal, 28 de Junho de 1996.

O facto de Paul Auster ser um autor contemporâneo, aberto ao diálogo e à comunhão de ideias, com uma produção literária em plena expansão e ainda não esgotada pela crítica especializada, revelou-se um desafio tentador e imediatamente aceite. Sobre Auster não existem ainda as verdades universais cristalizadas em infindáveis bibliografias que transformam qualquer abordagem pretensamente original numa desencorajante reformulação de perspectivas anteriores. A quase ausência de apoio bibliográfico específico para o tema em estudo é francamente colmatada pela aventura da leitura e releitura da obra primeira, das páginas de Auster ele-mesmo, o melhor dos espelhos da sua ideologia e imagética literária. A obra de Auster abre-se ainda como um *territory ahead*, uma estrada infindável que Jim Nashe nos convida a explorar, uma deriva através do espaço e do tempo rumo à *wilderness* a Oeste, como no itinerário final de *Moon Palace*.

I

PEDRAS E MUROS: A MÚSICA DAS PALAVRAS.

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone of life.

(GW 67)

A leitura da obra de Paul Auster, desde os primeiros poemas e ensaios até à mais recente ficção, releva a presença recorrente de uma reflexão metalinguística e metaficcional sobre o trabalho da escrita, numa exploração obsessiva do cenário da criação literária, centrada no seu protagonista, a personagem-escritor. Esta designação advem da característica tipicamente austeriana de acompanhar o escritor nos seus dramas e movimentos, dentro de um espaço exposto ao olhar do leitor. Sendo o trabalho da escrita o tópico central da sua reflexão em prosa, poesia ou ensaio, o sujeito edificador dessa escrita será a personagem principal do texto de Auster. A personagem-escritor protagoniza a ficção, é analisada no ensaio e expressa-se na poesia, veiculando as vivências do próprio Auster-escritor, que tantas vezes não consegue evitar a anotação autobiográfica ou um qualquer significativo jogo onomástico. Mas de que forma encara Paul Auster essa personagem-escritor, seu duplo, através de que imagens verbais transpõe a génese da obra escrita para essa mesma obra escrita?

Na esquematização comparativa das características do modernismo e do pós-modernismo, Ihab Hassan¹ contrapõe o processo (*performance/happening*) pós-moderno ao objecto artístico enquanto *finished work* do modernismo. Com efeito, Auster, escritor integrado no período pós-moderno, equaciona metaficcional e metalinguisticamente o problema da escrita enquanto acto, permitindo ao leitor acompanhar esse processo de construção. A dinâmica de um poema na sua construção deve ser o princípio dominante da forma, definindo a estrutura poética em termos de cinética². Sendo o processo uma continuidade

¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

² Pressuposto teórico que Auster parece partilhar com os defensores da chamada *open field composition* ou *projective verse*, descrita no ensaio de Charles Olson "Projective Verse" (in *Poetry New York*, 1950), relacionado com a poesia de Ezra Pound e William Carlos Williams.

generativa, através da qual uma percepção conduz directamente a outra, a composição constitui um campo aberto capaz de admitir elementos apreendidos durante o acto de escrita, sem pressupostos rígidos em termos de técnica ou assunto (*The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery*, AH 87). O leitor desfruta assim do conceito pós-moderno de participação, oposto ao da distância modernista, uma vez que Auster dissecou o processo da escrita, dos mundos em criação, oferecendo livre acesso à mente do personagem-escritor. A narrativa e a linguagem intelectualizam-se, tornam-se conscientes. Enquanto que o modernismo é *lisible (readerly)*, o pós-moderno é *scriptible (writerly)*, activamente focalizado na escrita³.

Para Auster, o quarto, arquétipo do espaço fechado por quatro paredes, é o espaço de criação da obra artística por excelência, onde confluem todas as instâncias literárias. No sublime confinamento do quarto, cria-se um universo escrito, onde o caos latente é ordenado através da imaginação, gerando um cosmos em expansão, sucessivamente enquadrado pela mente do escritor (onde se concentra inicialmente essa matéria infinitamente densa - *Le monde est dans ma tête...*⁴), pelo quarto da escrita e pelas páginas do livro. O enquadramento pressupõe a delimitação de um espaço potencialmente infinito e caótico através de uma qualquer barreira à diluição desagregadora e à consequente perda de identidade por assimilação cósmica. Esse enquadramento relaciona-se, assim, com uma necessária ordenação simétrica, com a construção harmoniosa de uma obra que, de outro modo, não passaria de um empilhar informe de matéria prima estéril. No trabalho literário, essa matéria-prima será constituída pelas palavras que veiculam os conceitos, vivências e enredos da mente do escritor, e a obra final, que se quer harmoniosa, será a página escrita ou, numa visão mais lata, o próprio livro. No universo criativo de Paul Auster, o trabalho da escrita confunde-se, mais do que nunca, com o trabalho efectivo de construção de uma estrutura sólida,

³ Foucault instructs us, for example, to "develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction," and "to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic". Citado por David Harvey em *The Condition of Postmodernity* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990) p. 44.

⁴ Cf. Gérard de Cortanze, "Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde", *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995), 18-25.

como se de um muro ou de uma parede de pedra se tratasse. Esta imagem é corroborada pela recorrência evidente do motivo do muro ao longo da obra de Auster. Levando o produto dessa construção um pouco mais além, constatamos que um certo alinhamento de quatro muros ou paredes (ambos *walls*, na língua inglesa) formam um quarto, delimitam um espaço habitável, passando a estabelecer uma fronteira entre o mundo interior e o mundo exterior. O quarto é outro motivo recorrente na obra de Auster. Mas, na realidade, o trabalho de construção de Auster faz-se através da escrita, os seus muros são feitos de palavras, quais pedras ordenadamente alinhadas, para que o todo não se desmorone e alcance a estética própria da obra literária. Estes muros de palavras constroem, por sua vez, como páginas escritas que se vão justapondo, um quarto que é o livro (...*the room that is the book*. NYT 170). Palavra a palavra, a personagem-escritor constrói o espaço da obra literária, porque é palavra a palavra que ele constrói o livro. A construção do muro faz-se com pedras, assim como a construção do texto se faz com as palavras que criam ou recriam o universo⁵. Deste modo, será igualmente possível a identificação entre as pedras e essas palavras e entre o muro e o texto, ambos produtos de um trabalho de construção.

As palavras-pedras são a matéria genética do mundo (re)construído através do trabalho da escrita, entre as quatro paredes do quarto. As palavras constroem o livro, assim como as pedras constroem muros e quartos. A obra realizada será esse arquétipo do espaço da criação literária, constantemente revisitado por Auster, construído exclusivamente por palavras e encerrando entre as suas páginas/paredes a personagem-escritor. Ou, nas palavras de Auster, do trabalho da escrita nasce o

⁵ O paralelismo lógico-psíquico entre o mundo e a linguagem é a base da filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein. Em *Philosophische Untersuchungen*, publicado em 1953, Wittgenstein compara a linguagem a uma velha cidade: "um labirinto de ruelas e pequenos largos, de novas e velhas casas, de casas aumentadas em épocas posteriores, e isto rodeado de uma quantidade de novos subúrbios, com ruas rectilíneas bordeadas de prédios uniformes", para depois questionar: "A partir de quantas casas ou ruas uma cidade começa a ser uma cidade?" (traduzido da versão francesa: *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961. Pp. 18-19). Quantas pedras constroem o muro? Quantas palavras formam a linguagem e a obra escrita? Wittgenstein relaciona a construção da obra material, sob diversas formas (casas, ruas, prédios... muros e quartos) e de diversos materiais (como a pedra), com a construção da obra linguística, cujo material são as palavras. Curiosamente, em 1958, foram publicados os seus *The Blue and the Brown Books* que recordam *The Red Notebook* de Paul Auster.

quarto que é o livro, sublime ponto de confluência de todas as instâncias literárias, onde o escritor efectiva a sua cosmogonia.

Ao longo da obra de Paul Auster, é sem dúvida na construção da componente poética que se torna mais perceptível a já referida necessidade de ordenação simétrica das palavras. Com efeito, a "lírica" tem uma forte componente musical, melódica, assentando basilarmente na música das palavras ou, de acordo com a imagem aqui explorada, na música das pedras em sintonia. No entanto, a reiterada reflexão do autor sobre esse mesmo trabalho de construção literária deixa transparecer a consciência de um percurso conturbado no que respeita à obra poética. A expansão do cosmos poético gerado no imaginário de Paul Auster nem sempre foi linear, encontrando no seu caminho vários muros que, ao invés de funcionarem como estruturas de enquadramento da construção poética, foram verdadeiras barreiras monolíticas que puseram em causa toda uma carreira literária. Na longa entrevista concedida a Larry McCaffery e Sinda Gregory (de 1989-90 e publicada em *The Art of Hunger*), Paul Auster refere criticamente que, de início, os seus poemas se assemelhavam a punhos fechados: *they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles* (AH 285). A construção assimétrica ou excessivamente nebulosa pode gerar uma estrutura não só expressivamente vã mas também mortífera à veiculação do discurso literário, um verdadeiro muro da morte da escrita. O poder cosmogónico do escritor deve ser autoconsciente em relação às suas capacidades simultaneamente construtivas e destrutivas e disso é Paul Auster um excelente exemplo, na sua contínua reflexão metalinguística e metaliterária, como transcreve Adam Begley:

He wrote prose, not verse - he says he hasn't written a poem in 13 years. His poetry, he explains, "was always a very compact, univocal expression of feelings. Prose is vast..." He pauses, searching for the right words. "It allows me to speak out of both sides of the mouth at once." His themes were primed for elaboration⁶.

É, assim, compreensível a passagem da construção poética à imaginação ficcional, que Paul Auster não se coíbe de expor na entrevista a Joseph Mallia: *I don't think*

⁶ Adam Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist" in *The New York Times Magazine* (August 30, 1992) 41, 52-54.

of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution (AH 257). A poesia de Auster justapõe evocações fragmentárias de uma paisagem imaginária, desolada e rochosa, com versos de torturada auto-análise - *in the impossibility of words / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself* (Interior, GW 31). Os seus poemas são mais expressivos quando se aproximam do ritmo encantatório, se bem que contido, da sua prosa mas, na generalidade, eles sofrem com a própria austeridade e aridez que procuram transmitir.

Em *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*, publicado pela primeira vez em 1990, Auster recolhe alguma dessa poesia seminal, onde estão já patentes vários dos motivos condutores da obra em prosa que se seguirá. Não esquecer que *groundwork* é *the work which forms the base for some kind of study or skill*⁷, podendo ser a base do trabalho da escrita. Auster divide o vocábulo para melhor expor os seus segmentos: *Ground Work* ou o trabalhar do chão, da terra sobre a qual irá erguer a sua obra, construindo-a como um hábil artesão da pedra. Esta é a primeira obra (primeiros poemas e ensaios) que anuncia futuros trabalhos e respectivas temáticas, como as palavras e o mistério da linguagem, a cidade, as sombras, a solidão, a morte, o vazio ou o acaso. Influências dominantes no seu trabalho, como Kafka e Beckett, fazem as suas esperadas aparições. Sir Walter Raleigh, a quem Auster se refere frequentemente, aí surge numa poderosa meditação sobre a morte (*The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164-169). E, neste *groundwork* poético, podemos também encontrar as pedras omnipresentes em todas as suas formas⁸, os muros e as primeiras ocorrências do quarto, onde o escritor-personagem se encerrará, em obras mais tardias.

As pedras e os muros dos *Selected Poems and Essays 1970 - 1979* têm uma linguagem múltipla, plurissignificativa, tal como as palavras, matéria-prima da arte de Paul Auster⁹. E várias são as imagens verbais que transpõe, de forma

⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English*.

⁸ *Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it... I'm talking about stones, of course.* Paul Auster, correspondência pessoal, 28 de Junho de 1996. Cf. "Introdução" do presente trabalho, p. 11.

⁹ *I'm learning to listen to stones*, disse Marguerite Yourcenar, nos últimos anos de vida. Yourcenar conhecia o mistério das vozes dos objectos e o fascínio dos alfabetos esquecidos e negligenciados

mais ou menos evidente, o conceito de construção da obra escrita para a poesia austeriana, associando palavras e pedras, muros e páginas. A referência a algumas composições mais expressivas terá por finalidade desvendar e analisar essas mesmas imagens.

Em *Unearth*, originalmente publicado no homónimo *Unearth* (Living Hand, 1974), que cobre a produção poética de 1970 a 1972, o poema entrelaça o muro e as pedras com todo um campo semântico ligado à escrita e à linguagem:

Along with your ashes, the barely written ones, obliterating the ode, the incited roots, the alien eye - with imbecilic hands, they dragged you into the city, bound you in this knot of slang, and gave you nothing. Your ink has learned the violence of the wall. Banished, but always to the heart of brothering quiet, you cant the stones of unseen earth, and smooth your place among the wolves. Each syllable is the work of sabotage.	From one stone touched to the next stone named: earth-hood: the inaccessible ember. You will sleep here, a voice moored to stone, moving through this empty house that listens to the fire that destroyed it. (...)
---	--

Unearth XI (GW 17)

Unearth I (GW 7)

Ao lermos que "a tinta aprendeu a violência do muro", compreendemos que este possui uma força destrutiva que se projecta na escrita. *Song of Degrees*, retirada de *Wall Writing*¹⁰, parece desvendar um pouco o significado desse muro:

pelo mundo. A metáfora não é nova, pois já em *Tellus Stabilita*, de *Memoirs of Hadrian*, Yourcenar falara da reconstrução como resultando de uma colaboração *with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs. Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick e Marguerite Yourcenar (New York: Farrar, Straus & Young, 1955) pp. 128-129.

¹⁰ *Wall Writing* (Berkeley: The Figures Books, 1976). Edição de quatrocentas e setenta e quatro cópias; período de 1971 a 1975.

(...)

Minima. Memory

and mirage. In each place

you stop for air,

we will build a city

around you. Through the star -

mortared wall

that rises in our night, your soul

will not pass

again.

(GW 51)

Caracterizado como uma barreira intransponível, o obstáculo derradeiro em final de poema, o muro prefigura aqui o aniquilamento da escrita, violento freio ao fluir da tinta do escritor. O poder de construção da escrita (*we will build a city*) pode ser usado de forma negativa quando, ao invés de gerar um universo ordenado, gera um caos. Se o quarto que é o livro não estruturar harmoniosamente a expansão do universo imaginário do escritor, aquele irá ruir inevitavelmente, sepultando-o dentro de si. A morte da escrita será o extinguir da personagem-escritor, instância criadora e simultaneamente habitante do espaço da construção literária, confinada por muros da morte ao invés de disfrutar do espaço cosmogónico do quarto que é o livro, transformado em cela terminal. Quando chega a noite e a alma passa para o outro lado do muro, o regresso torna-se impossível. E ainda não foram descobertas as palavras que possam decifrar este muro, pois a morte é ainda o mais insondável dos mistérios¹¹. *It is a wall. And the*

¹¹ Cf. *Le Mur* de Jean-Paul Sartre (1939). Recolha de cinco novelas redigidas no intervalo que separa *La Nausée* de *L'Age de Raison*. A primeira novela tem por cenário a guerra civil de Espanha (que não tinha ainda terminado). Um combatente republicano, prisioneiro dos franquistas, aguarda a sua execução. Imagina-se junto ao muro, as armas apontadas. Mas é tudo, a sua imaginação não vai mais longe, não consegue figurar o mundo sem si. O título desta primeira novela ganha valor emblemático pelo conjunto da recolha à qual confere unidade: por muito próximos que estejamos do muro, ele é impenetrável; ficamos sempre do mesmo lado, sem o poder saltar, sem dele podermos fugir ou abstrairmo-nos.

O muro da morte acaba por ter muito em comum com a Baleia Branca, Moby Dick, imenso e insondável mistério: *All visible objects, man, are but as pasteboard masks... If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me,*

wall is death./ Illegible... (GW 62) - ilegível porque é indecifrável, ilegível porque se relaciona com o desmoronar da obra escrita, com a fragmentação irreversível da entidade escrevente.

A metáfora do muro da morte é um produto do trabalho da escrita, pois a figura de retórica existe unicamente no texto, enquanto linguagem, não tendo, como entidade una, um referente concreto no real. Através de palavras, o escritor simultaneamente constrói a metáfora (belo) e exorciza o seu referente (bom)¹², tal como fará, mais tarde, em *The Invention of Solitude*, longo exercício de escrita catártica da morte. Mas a beleza da metáfora é apenas uma fracção do sublime infinito inerente à cosmogénese literária. Enquanto o sentimento do belo incide num objecto limitado, o sentimento do sublime projecta-nos para o ilimitado. Aqui, o espírito eleva-se acima de si próprio, sente os seus próprios limites e experimenta qualquer coisa que o ultrapassa: é sublime, diz Kant, aquilo que, pelo simples facto de ser concebido, é indício de uma faculdade da alma que ultrapassa qualquer medida dos sentidos. Enquanto a estética do belo se define como uma teoria do objecto concebido como organização acabada, a estética do sublime põe em jogo a ideia de um objecto transcendente e infinito. Kant relaciona o sublime com o supra-sensível presente apenas no espírito humano e não em qualquer entidade da natureza.

Como constatámos, o processo criativo da escrita é livre de conferir uma pluralidade de significados às pedras e ao muro que, nesta perspectiva, serão as suas parcelas e o seu produto final. Se o muro se destaca da escrita, que o observa enquanto objecto de reflexão em *Song of Degrees*, de novo com ela se entrelaça em poemas como *Wall Writing* (a escrita no muro ou a escrita do muro; material ou assunto da escrita, como *graffiti*), *Covenant* e *Hieroglyph*:

(...)	(...)	The language of walls.
Or a word.	All night	Or one last word -
	I read the braille wounds	cut

the white whale is that wall, shoved near to me, diz Ahab a Starbuck. Herman Melville, *Moby-Dick* (London: Penguin Classics, 1986), p. 262.

¹² *Beauty and truth. It is the old question, come back to haunt us in Truth, Beauty, Silence* (AH 62-74).

Come from nowhere	on the inner wall	from the visible. (...)
in the night	of your cry (...)	
of the one who does not come.	Covenant (GW 44)	Hieroglyph (GW 46)

Or the whiteness of a word,
 Scratched
 into the wall.

Wall Writing (GW 43)

No primeiro poema, parece surgir-nos o processo da escrita, com a angústia da folha em branco e o triunfo da primeira palavra que nela desponta. Mas não importa somente escrever sobre os muros, é necessário também fazer da escrita um muro, uma construção estética, estável e duradoura. Em *Covenant* e *Hieroglyph*, podemos ler "feridas em braille" ou escutar a "linguagem dos muros" e das palavras "cortadas" (extraídas) do mundo visível. As pedras pertencem à esfera do natural, existem isoladas, até que, pela mão do construtor-escritor, se alinham no muro, seguindo um percurso semelhante ao das palavras, entre a abstracção de um dicionário e o poema acabado. Para tal, é necessário um *Stone Work*, título do poema que surge na edição original de *Wall Writing*, mas não em *Ground Work*, e que remete para o trabalhar da pedra e da palavra, para a arte poética do poeta-artífice (*Stone work: the parts of a building, esp. those ornamented with special shapes, made of stone*¹³):

You took me
 for a man who wanted to die.
 Indifferent stone, defiant on the greenest anvil.
 The earth was page, the most quiet
 wait before the word, and it was you,
 fault where the eye began
 to see, it was you who were dying,

¹³ Longman Dictionary of Contemporary English.

to keep me alive. Beyond the wall
 you worked in stone,
 and when the stones were small enough
 to taunt the earth, you hid, voice in the run,
 and shattered them, to make them
 rally underfoot, as if they were
 singing (...).

O poeta toca, nomeia, dá vida às pedras através do poder do poema e do manuseio das palavras:

From one stone touched to the next stone named (...)	All summer long, by the gradient rasp-light of our dark, dune-begetting hands: your stones, crumbling back to life around you. (...)	(...) such yield as only light will bring, and the very stones undead in the image of themselves.
Unearth XI (GW 17)	Meridian (GW 35)	Bedrock (GW 98) ¹⁴

As pedras são seres inanimados que a escrita faz viver, transportando-os da imaginação para o real, oferecendo-os ao convívio do mundo que aguarda pacientemente a luz da palavra (*the most quiet / wait before the word ; the whiteness of a word, / scratched / into the wall*). Ou serão seres que existem já, apagados no quotidiano, e aos quais o trabalho da escrita dá um novo brilho, uma nova vida (como New York, seus lugares e personagens, transportados para tantas obras de Paul Auster)¹⁵. Sobre este poder vital e transfigurador da escrita,

¹⁴ *Bedrock* - 1. the main stretch of solid rock in the ground supporting all the soil above it. 2. the facts on which a belief or argument rests (Longman Dictionary of Contemporary English). Significativamente incluído num *Ground Work - Groundwork*.

¹⁵ Relativamente aos objectos vindos do quotidiano e trabalhados pela escrita, ver o ensaio "The Decisive Moment", em *The Art of Hunger*, sobre a obra de Charles Reznikoff (1894-1976), poeta americano de origem judaica, nascido em Brooklyn, e cuja obra pode ser integrada na corrente

confrontemos as palavras do próprio Auster em *The Poetry of Exile*, ensaio sobre a obra poética de Paul Celan¹⁶, onde refere igualmente a figuração pictórica de Van Gogh:

Neither Van Gogh's stroke nor Celan's syntax is strictly representational, for in the eyes of each the "objective" world is interlocked with his perception of it. There is no reality that can be posited without the simultaneous effort to penetrate it, and the work of art as an ongoing process bears witness to this desire. Just as van Gogh's painted objects acquire a concreteness "as real as reality", Celan handles words as if they had the density of objects, and he endows them with a substantiality that enables them to become a part of the world, his world - and not simply its mirror (AH 88-89).

Auster busca um discurso que veicule expressivamente mesmo um estado ou experiência subjectivo, num encontro directo com o cosmos, como se de uma transfusão de vida se tratasse:

(...) as if, in the distance between
sundown and sunrise,
a hand
had gathered up your soul
and worked it with the stones
into the leaven
of earth.

Transfusion¹⁷ (GW 77)

De *Fragments from Cold* é também retirado *Disappearances* (e são muitas as personagens que desaparecem na ficção de Auster). Neste poema-chave,

estética da *open poetry* ou objectivismo: *Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act. The slate has been wiped clean. It is up to the poet to write his own book* (AH 36). Reznikoff reflecte sobre todos os encontros entre o sujeito poético e o mundo, dedicando-se à busca das estratégias linguísticas necessárias para transformar essas reflexões em verso. Para Reznikoff, o poema será uma testemunha das percepções individuais do mundo.

¹⁶ Paul Celan (1920-1970) - originário de uma família judia, a experiência do genocídio, ao mesmo tempo histórica e pessoal, marcou toda a sua obra lírica, a par da reflexão sobre as possibilidades da linguagem poética. As últimas obras de Celan dão maior atenção à realidade quotidiana e experimentam de forma mais radical a dúvida quanto à eficácia da palavra poética. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

¹⁷ Originalmente publicado em *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), referente ao período de 1976 a 1977.

encontramos entretecidas as diversas imagens até aqui analisadas, num verdadeiro trabalho de elaboração poética:

1. Out of solitude, he begins again -

(...)

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered,
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.

(GW 61)

O trabalho da escrita nasce da solidão, como acontecerá em *The Invention of Solitude*, longa e sentida crónica de uma tentativa de superar o eterno isolamento da vida e da morte, ou, em *The Music of Chance*, com a construção do muro que confere um objectivo à errância solitária de Jim Nashe. Uma pedra

sucede a outra pedra, formando o muro, "monstruosa soma de particulares"¹⁸.
Numa visão universal, poderemos ler aqui o eterno ciclo da vida e da morte, a
sucessão inexorável dos seres humanos através do espaço e do tempo; numa visão
singular, mas nem por isso redutora, percebemos a construção do texto, fruto do
trabalho do escritor:

3. To hear the silence that follows the word of oneself. Murmur of the least stone shaped in the image of earth, and those who would speak to be nothing but the voice that speaks them to the air. And he will tell of each thing he sees in this space, and he will tell it to the very wall that grows before him: (...) (GW 63)	4. (...) For the wall is a word. And there is no word he does not count as a stone in the wall. Therefore, he begins again, (...) What he breathes, therefore, is time, and he knows now that if he lives it is only in what lives and will continue to live without him. (GW 64)
--	--

¹⁸ As pedras postas de forma amontoada adquirem um valor simbólico. Nas gargantas dos Andes peruanos, bem como na Sibéria, o costume diz que os viajantes têm de juntar uma pedra às dos montes que, com o tempo, adquirem dimensões piramidais. Toda a acumulação de objectos modestos dotados de almas reforça a potencialidade de cada um deles e termina criando uma nova alma extremamente poderosa. A alma de uma só pedra é frágil. Mas ela soma-se a todas as outras almas de inúmeras pedras e a alma colectiva do amontoado torna-se uma grande força numinosa. Ver Jean-Paul Rouf Roux, *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques* (Paris: Gallimard, 1966).

Parece ser uma tarefa sobre-humana (uma soma monstruosa) a de tudo enumerar, de tudo traduzir verbalmente, contar todas as palavras e todas as pedras do muro:

6. And of each thing he has seen

he will speak -

the blinding

enumeration of stones,

even to the moment of death -

(...)

(GW 66)

7.

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone

of life.

(...) Therefore, there are the many,

and all these many lives

shaped into the stones

of a wall,

and he who would begin to breathe

will learn there is nowhere to go

but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time

he would breathe.(...)

(GW 67-68)

Ao escritor caberá realizar o paralelo das pedras e das palavras, do muro e do texto, num trabalho infinito, de horizontes referenciais ilimitados, que só terminará com a morte do obreiro, como na espiral de modelos da *City of the World* ou no próprio muro de *The Music of Chance*. Uma tarefa possivelmente insana que Auster recupera em prosa na alucinada reformulação onomástica que Peter Stillman impõe a si próprio em *City of Glass* ('*What do you do with these things ?*'; '*I give them names*' (...) '*I invent new words that will correspond to the things.*' NYT 78). Esta é uma tentativa de catalogar o universo, de inventariar os seus elementos base e, por outro lado, de definir a relação fundamental e exclusiva

entre símbolo e objecto. Ao prolongar até à morte a extensão da sua obra, o construtor (da escrita) sabe estar a erguer para si um muro da morte, encerrado para sempre dentro da obra infinita¹⁹. Mas só ele possui o poder de reordenar e reformular o universo, ao qual não hesita em imolar-se.

Na presença deste muro presentem-se todos os muros da morte que, um dia, truncarão todas as existências humanas, interrompendo a viagem da vida²⁰. O muro, como todo o sistema de significação, é ao mesmo tempo fechado sobre si próprio e susceptível de entrar num jogo combinatório. Ele é simultaneamente muro e pedra, todo e parte. Esse muro pode erguer-se em redor da personagem-escritor, cercando-o e isolando-o do resto da humanidade, até ao auto-aniquilamento, até à morte. Como nos destinos mais ou menos semelhantes das personagens de *The New York Trilogy*, *The Music of Chance*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, *Smoke*, *Leviathan* e *Laurel and Hardy go to Heaven*. Com efeito, nesta peça inédita de 1976, apenas representada particularmente, narra-se a história de dois homens que passam todo o tempo do espectáculo a construir um muro que, no fim, fica entre eles e o público. O muro veicula o desaparecimento e a morte aos olhos dos demais. As suas vozes não fazem mais do que acrescentar novas pedras ao muro, pois as palavras são um muro erguido entre si e o mundo. O muro, prisão onde se escrevem *graffitti* como que para provar que se existe, encerra o herói austero que acaba por aí se aniquilar.

¹⁹ Como é o caso do protagonista de *A Hunger Artist* de Franz Kafka, um perfeccionista na sua arte da fome. Para além de ser um entusiástico leitor de Kafka (cf. "Pages for Kafka" e "Kafka's Letters" em *The Art of Hunger*), Paul Auster é frequentemente comparado a um Kafka pós-moderno. Ver Valentine Cunningham, "Kafka rides the subway" in *The Observer* 10,357 (April 15, 1990), 60 e Adam Begley, "Kafka goes gumshoe (profile)" in *The Guardian Weekend* (October 17, 1992), 18-21.

²⁰ Como em *Bartleby the Scrivener*, narrativa de Herman Melville largamente admirada e parafraseada por Paul Auster, se não mesmo plagiada (ver Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville" in *Colóquio Herman Melville*, coordenação de Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid (Lisboa: Edições Colibri, 1994), 111-122). Bartleby aproximou-se, mais do que qualquer outro homem, do muro da morte, de uma questão eterna da humanidade. O seu universo é Wall Street, a sua paisagem é um muro de tijolos mortos. Bartleby olha o muro como sendo eterno, parte inerente à estrutura das coisas, comparável à incapacidade humana de ultrapassar os limites da sua percepção, ou à própria morte. A sua visão da realidade é desencantada, numa *dead-wall reverie*. O muro obceca-o e, quando este se materializa no seu caminho como morte, é na base de um muro, na prisão *The Tombs* (os túmulos, os últimos espaços murados), que ele é encontrado morto, de olhos abertos, como se ainda nele reflectisse. Wall Street limita-se a aceitar os muros por aquilo que eles são: estruturas feitas pelo homem para compartimentar. Para Bartleby, contudo, são símbolos abstractos de todos os impedimentos à realização plena do lugar do homem no universo.

Aubade introduz, pela primeira vez, o tema do exílio entre as quatro paredes de um quarto, que será largamente desenvolvido na ficção de Auster:

(...) I am your distress, the seam
in the wall
that opens to the wind
and its stammering, storm
in the plural - this other name
you give your world: exile
in the rooms of home. (...)

(GW 75)

O muro surge como uma estrutura que simultaneamente isola e protege do caos fragmentário do mundo exterior pós-moderno, constituindo a base do quarto-refúgio, das suas quatro paredes. O muro forma como que uma barricada contra a realidade, delimitando um espaço de segredo que é paralelamente um espaço sagrado de gênese literária, de onde a morte e o vazio foram banidos. Porque dentro do espaço do livro, o poder do escritor é sagrado, tal como o é dentro do quarto onde escreve. Mas, uma vez terminada a obra, cessa também o motor da existência do sujeito enquanto obreiro, pois este habita exclusivamente no interior do livro e da cena da escrita, sem os quais seria inconcebível a identidade que advém do trabalho de construção. A morte determina o fim das palavras ou será que o fim das palavras é que determina o momento da morte? Em *City of Glass*, Quinn deixa de escrever no seu caderno vermelho porque morre ou morre porque nele deixa de escrever (*What will happen when there are no more pages in the red notebook?* NYT 131)? No fim, quando não há mais linhas para escrever no caderno vermelho, quando já não resta nenhum espaço para escrever uma palavra e dizer "eu", a personagem desaparece, volatiliza-se, pois ela vive unicamente enquanto escreve (*And when nothing was left, there could be no more words.* AH 94). Quando a escrita cessa, a identidade de Quinn desaparece, assimilada pela ficção, pois nada mais de seu subsiste. O caderno era a sua linguagem, à maneira de Stillman, sem ele Quinn não pode existir. Nesta perspectiva, a escrita e a vida

são indissociáveis. A poesia de Auster não se esquece de interligar palavras, muros e pedras com o mistério omnipresente da vida e da morte:

(...)	You will not blame the stones,
As if the first	or look to yourself
word	beyond the stones, and say
comes only after the last, after a life	you did not long for them
of waiting for the word	before your face
	had turned to stone.
that was lost. To say no more	(...)
than the truth of it: men die, the world fails,	
the	Viaticum ²¹
words	

have no meaning. And therefore to ask
only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and blood.

As much as all this.
More.

S.A. 1911-1979 (GW 92)

No vocabulário inglês, construir uma *stone wall* é *to make a long speech or question so as to slow down the business of a meeting, parliament, etc*²². No presente contexto, será igualmente o prolongamento da vida (e da obra) e o concomitante adiar da morte e do esquecimento, através das palavras habilmente manejadas e musicalmente conjugadas, ou seja, através do trabalho da escrita. As palavras são lançadas contra o tempo, contra a memória que se esfuma, contra a perda da identidade.

²¹ In *Wall Writing*, 1976.

²² *Longman Dictionary of Contemporary English*.

No momento da morte, o coração torna-se em pedra, funde-se com o muro (*Stone wall. Stone heart*). No quarto de Quinn, após o seu desaparecimento (*Wherever he may have disappeared to... NYT 132*), resta somente o caderno vermelho, centro dos seus últimos tempos de vida e de escrita. O que sobrevive de Quinn é aquilo que ele escreveu nas suas páginas. O que sobrevive do artista é a sua obra: (...) *What he breathes, therefore, / is time, and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* (GW 64).

The Death of Sir Walter Raleigh (1975), um dos treze ensaios presentes em *Ground Work*, mas ausente de *The Art of Hunger*, forma como que um *continuum* com a poesia de Auster, ao recuperar a imagem do muro como metáfora da morte e como base da estrutura do espaço onde a personagem constrói a obra perene, enquanto aguarda a morte.

The Tower is stone and the solitude of stone. It is the skull of a man around the body of a man - and its quick is thought. But no thought will ever reach the other side of the wall. And the wall will not crumble, even against the hammer of a man's eye. For the eyes are blind, and if they see, it is only because they have learned to see where no light is. There is nothing here but thought, and there is nothing. The man is a stone that breathes, and he will die. The only thing that waits for him is death (GW 164).

A solidão é inventada em pedra; o homem, também ele, é uma pedra de um qualquer xadrez. Na prisão de pedra, só há lugar para o pensamento e para a certeza da morte. As paredes podem tocar-se, sufocantes e omnipresentes, quais muros da morte intransponíveis (*For death is a very wall, and beyond this wall no one can pass. GW 165*). Porém, até este limbo de isolamento total pode proporcionar a génese de uma obra:

One thing is sure: this man will die. The Tower is impervious, and the depth of stone has no limit. But thought nevertheless determines its own boundaries, and the man who thinks can now and then surpass himself, even when there is nowhere to go. He can reduce himself to a stone, or he can write the history of the world. Where no possibility exists, everything becomes possible again (GW 164).

He can breathe, he can walk, he can speak, he can read, he can write, he can sleep. He can count the stones. He can be a stone that breathes, or he can write the history of the world²³ (GW 166).

A construção da obra escrita surge como alternativa ao aniquilamento, preenchendo os derradeiros dias de vida do sujeito com um trabalho que não só confere um novo sentido a toda a sua existência, mas também o dota com o poder de reordenar a própria história do mundo (é a *history of the world*, tal como a *City of the World*, não é uma história qualquer). O poder da escrita é passível de possuir um âmbito universal.

If he has been able to live, he will be able to die. And when there is nothing left, he will know how to face the wall (GW 164).

Em *The Death of Sir Walter Raleigh*, somos confrontados com a possibilidade da condigna preparação para a morte, através de um percurso de fortalecimento espiritual. Como pode a "pedra viva" tornar-se "capaz de morrer", "tocar o muro", "atravessar a vida de olhos abertos"? Através da força da escrita e da meditação solitária que conferem o poder megalómano ao escritor, narciso do seu intelecto. Este é um poder sobre-humano que nasce do sublime exílio entre quatro paredes, pressupondo a dádiva da imortalidade que a obra escrita pode conceder, tal obra em pedra que desafia o tempo²⁴. No espaço mágico do quarto ou da cela, tudo se torna de novo possível. Aí, como Auster escreve em *City of Glass*: *He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower* (NYT 130).

No entanto, a criação do universo escrito pressupõe a existência de princípios ordenadores sem os quais esse universo não passaria de uma matéria

²³ Como fez, na realidade, Sir Walter Raleigh (ou Raleigh), 1552 ? - 1618. Encarcerado longos anos na Torre de Londres, escreveu, entre outras obras, *The History of the World* (1614) que, em menos de um século, viu onze edições. Distingue-se por um estilo sóbrio e eloquente e pela famosa apóstrofe à morte com que termina, magníficos exemplos de prosa isabelina.

²⁴ Cf. Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, trad. Helen Lane (New York: Aventura, 1986): *Forms disappear, words remain, to signify the impossible* (p. 11) ; *I must dictate/write; note it down somewhere. That is the only way I have of proving that I still exist* (p. 45). *I the Supreme* é um romance acerca do poder, acerca da escrita da história e da tradição oral dos contadores de histórias. Escrever é uma forma de provar que se está vivo, enganar a morte, adiá-la.

informemente expandida, desprovida do enquadramento que une as pedras no muro e que torna as palavras justapostas em arte poética. Na cena da escrita, existem regras que regulam a actuação da personagem-escritor durante o seu trabalho de construção, pois há que ligar os factos, narrar, conferir sentido, encontrar uma "gramática" condutora que veicule a música das palavras. Se bem que o poder da escrita seja passível de possuir um âmbito universal capaz de (re)ordenar o mundo de acordo com o poder visionário do escritor, é necessário, devido à dimensão cósmica desse mesmo âmbito, escapar ao caos da "monstruosa soma de particulares", com o seu vocabulário impossível por ausência de uma estrutura coordenadora. Paul Auster tem consciência da existência desses princípios ordenadores não só na sua própria obra mas também na obra de qualquer outro escritor. Essa auto e heteroconsciência literária constitui a base da meditação metaliterária de *The Art of Hunger*.



A obra de Paul Auster tem em *The Art of Hunger* a sua arte poética involuntária, baseada na necessidade de estruturar o imaginário através de uma reflexão sobre a escrita onde o herói se torna simultaneamente sujeito e objecto da experiência vivida. Para além de se debruçar sobre a sua própria obra em três entrevistas (*Translation, Interview with Joseph Mallia e Interview with Larry McCaffery e Sinda Gregory*), nos ensaios e prefácios Auster analisa o desempenho de várias personagens-escritores entre as quatro paredes metafísicas do espaço da escrita (Kafka, Beckett, Mallarmé, Laura Riding, Edmond Jabès, Jacques Dupin), numa reflexão que deixa transparecer a sua própria atitude, pois também ele é uma personagem-escritor, com o seu espaço delimitado e com uma obra em construção.

Na já referida entrevista com Larry McCaffery e Sinda Gregory (AH 270-312), Auster admite a sensação de que todos os seus livros seriam, de certo modo, o mesmo livro, narrando a saga das suas obsessões, das palavras, questões e dilemas que assombram a sua existência:

Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas. Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it, to feel that I have no choice but to embrace it. A book starts to take shape after a series of such encounters.

(...) Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets. Hidden memories, traumas, childhood scars - there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves (AH 277).

Torna-se inevitável o paralelo com *Book of the Dead II, interview with Edmond Jabès*²⁵ (1978; GW 190-210): *The Book of Questions* (que evoca *The Book of Memory*, segunda parte de *The Invention of Solitude*) is based on the idea that we all live with words that obsess us. (...) Behind these words we see our own stories of death and love (GW 201).

Ao abordar o tema das palavras obsessivas, constantemente repetidas no seu trabalho, Auster refere-se a algo que não se pode exprimir mas que, ao mesmo tempo, não pode ser esvaziado de significado. Todas essas palavras tornam-se na mesma palavra e acabam por se auto-questionar e avançar na direcção do proibido, para lá do muro. O livro é algo imenso, do qual só vislumbramos fragmentos, de cada vez. A totalidade constrói-se a partir desses fragmentos, da mesma forma que um livro é feito de palavras, um muro é feito de pedras e o mundo é feito de seres humanos e suas vidas.

As pedras, encaradas enquanto signos linguísticos que constroem o muro do texto, dão título a *From Cakes to Stones* (AH 75), num contexto que refere a simplicidade da linguagem nas páginas de Beckett. Este ensaio sobre os problemas da escrita, da tradução e da linguagem em geral, é subordinado ao título, escolhido numa peça de Beckett, onde é também utilizada a metáfora das pedras e das palavras, que devem ser manuseadas e talhadas cuidadosamente. *The Myth of Babel*, segunda parte do livro *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* de Peter Stillman (cujos passos em New York parecem desenhar a

²⁵ Edmond Jabès (1912-1991) - poeta francês, de origem judaica. Na sua obra encontramos duas principais linhas de força: o enraizamento num passado e numa cultura e o esforço para passar da poesia tradicional para uma escrita "que não pertença a nenhum género mas que os contenha a todos". Subjacente encontramos sempre a imagem do livro original - a Bíblia. Para Jabès, a escrita é uma constante busca (*Le Livre des Questions*, 1963-1973). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

palavra *Tower of Babel*), refere *The New Babel* do fictício Henry Dark²⁶. A torre de Babel foi punida por Jeová com a multiplicação das linguagens, incompreensíveis entre si. A obra só podia construir-se enquanto as palavras tinham sentido, uma vez que estas ajudavam as pedras a erguer-se e a unir-se. Quando as palavras se esvaziaram de sentido, as pedras também deixaram de ter uma razão de existir. A obra foi abandonada e nada se criou, finalidade da punição de Jeová. Se um muro necessita que as pedras sejam adequadamente interligadas para se manter em pé, também a linguagem de um texto necessita que as palavras se interliguem em equilíbrio, para transmitir uma mensagem inteligível, para que a obra de arte escrita nasça. Em *City of Glass*, as palavras são claramente figuradas como pedras: '*Most people don't pay attention to such things. They think of words as stones, as great unmoveable objects with no life, as monads that never change*' (NYT 75). Quinn, que assume o papel de Paul Auster, contrapõe que as pedras/palavras podem mudar, desgastar-se ou serem transformadas: '*Stones can change. They can be worn away by wind or water. They can erode. They can be crushed. You can turn them into shards, or gravel, or dust.*' (NYT 75). Mas as pedras são passíveis de adquirir vida e é esse o trabalho do poeta que as nomeia, tal como faz com as palavras vulgares do quotidiano, às quais confere o carácter poético. Através da magia da escrita, é possível dotar as palavras com o dom da vida. Stillman compara palavras a pedras, mas com ambas pode construir-se uma obra²⁷.

²⁶ O ensaio *New York Babel* (AH 26-34) poderia ser um outro título para *The New York Trilogy*. Da mesma forma, refere a criação de uma nova linguagem com um toque de loucura à maneira de Stillman.

²⁷ Jorge Luis Borges, o modernista argentino que antecipou tantas das técnicas e temáticas da escrita pós-moderna, é autor de um ensaio onde o universo é representado como uma biblioteca infinita, intitulado *The Library of Babel*, in *Labyrinths, Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (New York: New Directions, 1962) pp. 51-58. Tanto a biblioteca como o universo encontram-se em constante ampliação, jamais findos, multiplicando-se permanentemente, tal como o próprio cosmos imaginário em expansão. O título conjuga a ideia de escrita (*Library*) e a ideia de construção (*Tower of Babel*), evocando *The Tower of Babel* de Peter Stillman em *City of Glass*. Para Borges, os livros ordenam o universo, construído(s) por palavras, como se estas fossem pedras de um edifício. Borges constrói uma metáfora explicativa do universo, da mesma forma que Stillman pretende reorganizar o universo através de uma nova linguagem. Um outro ensaio, *The Wall and the Books* (pp. 180-182), centra-se na história do lendário imperador Shih Huang Ti que teria mandado erguer a Grande Muralha da China e que simultaneamente ordenara a destruição de todos os livros anteriores ao seu reinado. Borges relaciona novamente o trabalho de construção com a escrita. Construção de uma muralha feita de pedra e destruição dos livros feitos de palavras. Ambas tarefas

No ensaio sobre a poesia de Jacques Dupin²⁸ (de 1971; AH 171-174),

Auster afirma:

The poem is no longer a record of feelings, a song or a meditation. Rather, it is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem (...) it is a matter of destroying in order to create, and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment, when the word begins to crumble from the pressure that has been placed upon it. (...) For the poetic word is essentially the creative word (AH 171 e 173).

A palavra, porém, não chega a ser aniquilada, pois o trabalho de Dupin, diz-nos Auster, acaba por alcançar um ponto a partir do qual o poema já não pode ser destruído, apesar da esmagadora carga significativa que transporta em si: o poema torna-se entidade perene, monumento em pedra. Auster renova o tópico da violência exercida sobre a palavra, sujeita a um trabalho de modelagem semelhante ao cinzelar das pedras. Para se ajustar ao muro, a pedra deve ser talhada em conformidade com o todo onde se integra, do mesmo modo que a palavra sofre um processo de transformação para se adequar ao texto poético, adquirindo assim o seu estatuto de objecto estético-literário. A criação deste objecto é a finalidade do trabalho poético, fruto da luta solitária da personagem-escritor, mas esta luta é prosseguida em função de uma finalidade que se encontra para lá de qualquer violência efectiva: a génese da obra literária (*Violence is demanded, and Dupin is equal to it. But the struggle is pursued for an end beyond violence.* AH 174). Podemos depreender desta leitura que o isolamento da personagem-escritor dentro da cena da escrita (dentro do quarto) isenta-o de qualquer envolvimento na realidade exterior, comprometendo-o apenas consigo

enormes, quase infinitas, numa tentativa vã de ordenar o universo: ...*this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon* (p. 182).

O significado da construção do todo, ligado também ao mito de Babilónia, emerge igualmente em *Manhattan Transfer*, onde John Dos Passos escolheu para epígrafe da secção *II Metropolis: There were Babylon and Nineveh: they were built of brick.*

²⁸ Jacques Dupin (1927-) - poeta francês influenciado pelo pensamento de Heidegger. Para Dupin, a palavra é excesso: ela não satisfaz nem tranquiliza; ela precipita-se no abismo, arrastando consigo o escritor, único elemento de real dissidência e de verdadeira profundidade. O próprio poema estende os fios que tece "para abrir o corpo a um afluxo de obscuridade" (*Gravin* 1963; *L'Embrasure* 1969; *Dehors* 1975; *Une Apparence de Soupirail* 1983; *Chansons Troglodytes* 1989). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992). O presente ensaio de Paul Auster, "Jacques Dupin", foi posteriormente publicado com certas alterações ao texto e sob o título de "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry" em *Books Abroad* 47 (1973), 76-8.

próprio e com o seu trabalho. Com efeito, na obra de Auster raras são as referências a eventos histórico-sociais extratextuais e, quando mencionados, aqueles não possuem papel determinante no desenrolar de qualquer acção. A construção da obra escrita é uma tarefa que paira muito acima dos acontecimentos do quotidiano, constituindo, por si só, uma razão para a própria escrita. A solidão da personagem-escritor faz dele, muitas vezes, um ser caricatamente alheado do mundo circundante, como é o caso do Marco Fogg de *Moon Palace*, perdido nas suas divagações num quarto progressivamente esvaziado. No entanto, esse alheamento enclausurado, quando apercebido nas suas sublimes potencialidades, confere ao sujeito o poder cosmogónico da escrita, fazendo dele uma personagem muito mais livre do que qualquer ser errante e naturalmente indiferente ao mundo exterior porque desfruta, como mais ninguém, de um universo próprio, por si criado.

No entanto, a construção da obra escrita pode, por vezes, gerar estruturas expressivamente estéreis, verdadeiras barreiras à veiculação do discurso literário, que acabam por aniquilar a expansão do cosmos poético gerado na mente da personagem-escritor. E, uma vez que este apenas existe como tal enquanto entidade escrevente, quando a escrita cessa, a sua identidade é analogamente anulada. Como já foi apontado, Paul Auster viveu uma experiência semelhante no seu percurso, quando se consciencializou do carácter excessivamente hermético da sua produção poética que, em vez de criar uma estrutura harmoniosa, dera lugar a um muro maciço e intransponível, um muro da morte da escrita. Com a sua natural autoconsciência, Auster não se coíbe de assumir este drama, alargando-o mesmo a todos os elementos da sua existência: *I had run into a wall with my work. I was blocked and miserable, my marriage was falling apart, I had no money. I was finished*²⁹.

A análise de uma experiência literária semelhante compõe o tema de *Itinerary* (1973; AH 21-22), ensaio sobre a obra da poeta norte-americana Laura Riding³⁰, em cuja obra, a certo momento, também os poemas se tornaram em

²⁹ Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 53.

³⁰ Laura Riding (1901-1991) - poeta americana, nascida em New York. A sua obra é notável pela elegância do verso e da forma e pela sua tendência para combinar a simplicidade lírica com

muros estáticos, quando deveriam ser uma passagem, um acto de movimento. O poema seria o poder de atravessar os muros, de lutar contra a morte e o isolamento, de universalizar uma mensagem. E, no entanto, pode ele mesmo transformar-se num muro da morte. Esse muro pode fixar-se algures no percurso de um poeta como Laura Riding, barrando o seu caminho e o desenrolar do processo de criação literária, quando se esgotam (ou se tornam insuficientes) as capacidades expressivas poéticas. Encontrar um novo começo será descobrir a passagem para lá do muro, para o novo universo nascido do poder cosmogónico da escrita:

For if words will not give way, they will become a wall.

The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall. To be what it must, what it is capable of being - a going toward, a moving toward the Other (...).

That Laura Riding herself came to a wall that could not be breached is not so much a sign of failure as a recognition of the necessity to move on. Nothing less than this barrier, this silence, could have revealed to us the seriousness of the journey. And if she herself now looks upon her poetic work as having reached the end of poetic possibilities, it is in this end that we must look for a new beginning, and through her wall that we must pass (AH 21-22).

Auster dedica igualmente a Laura Riding o ensaio *Truth, Beauty, Silence* (1975; AH 62-74), cujo expressivo título parece colocar o silêncio como único epílogo possível para um singular percurso que se cruzou com os conceitos universalmente ambicionados da verdade e da beleza. Sobre a renúncia de Laura Riding à poesia, Auster escreve, talvez autobiograficamente:

She did not renounce poetry because of any objective inadequacy in poetry itself - for it is no more or less adequate than any other human activity - but because poetry as she conceived of it was no longer capable of saying what she wanted to say. She now feels that she had "reached poetry's limit" (o muro). But what really happened, it would seem, is that she had reached her own limit in poetry (AH 69).

complexas meditações intelectuais. *Collected Poems* (1938) marcou definitivamente o fim da sua carreira como poeta. Os motivos da sua renúncia à poesia, centrados na convicção de que esta não é o meio adequado para alcançar a verdade, são discutidos nos prefácios a *Selected Poems* (1973) e *The Poems of Laura Riding* (1980). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

Situação semelhante ocorre em *Moon Palace*, formulada por Marco Fogg, contendo também a ideia da ordem eloquente, essencial à construção da obra escrita: *I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions* (MP 123). A obra escrita deve ser construída com o cuidado e a técnica de um muro, sob a pena de se desmoronar. Porém, dentro do espaço uniforme de uma obra perfeita, enquadra-se não só todo um universo imaginário mas também a existência daquele que voluntariamente se encerrou entre as quatro paredes da cena da escrita. Na obra de Paul Auster, a personagem-escritor, enquanto obreiro dessa construção, justifica auto e hetero-análises como as que constituem os ensaios incluídos em *Ground Work* e *The Art of Hunger*. No entanto, essa peculiar personagem, artífice da pedra e da palavra, pode igualmente corporizar-se na ficção em prosa, como é o caso da figura de Jim Nashe, o protagonista de *The Music of Chance*. Auster e Nashe partilham da autoconsciência da condição de personagem-escritor/construtor, fazendo de *The Music of Chance* uma poética ficcionalizada, continuação de *The Art of Hunger* na esfera do imaginário.



Em *The Art of Hunger*, Paul Auster desvenda o peculiar acaso que marcou o nascimento de "A Música do Acaso": *The very day I finished writing The Music of Chance - which is a book about walls and slavery and freedom - the Berlin Wall came down. There's no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake* (AH 276). Com efeito, *The Music of Chance* conjuga as temáticas da escravatura (confinamento, privação dos movimentos) e da liberdade (abertura, movimentação) com a temática iterativa dos muros, estruturas delimitadoras dos espaços de encerramento ou de errância. Nashe é encerrado (aprisionado) no espaço aberto do Prado, unicamente para construir a obra em pedra, o muro. No entanto, Nashe acaba por suprir o paradoxal confinamento do

espaço aberto (prisão) e a aparente pobreza significativa do muro, ao atribuir-lhes um significado que norteia a sua deriva existencial, num crescente trabalho de construção simultaneamente concreta e metafísica, como se o próprio Nashe se transformasse pouco a pouco em personagem-escritor, também ele um artífice da pedra, da palavra e do pensamento.

A busca da verdade pode ser a busca de uma presença visual. Nashe busca um sentido na sua vida solitária, na sua viagem à deriva e encontra-o no muro, por isso nem foge nem pára na data acordada. Um muro existe, é uma obra visível, feita de gestos e de materiais concretos (pedras). Nessa presença visual das fileiras de pedras no prado, ele encontra uma verdade, uma música (uma harmonia, uma sequência enquadrada) no acaso da sua deriva. Também em *Ghosts*, a busca da verdade mede-se em termos de presença visual. Blue é contratado por White para seguir um homem chamado Black e mantê-lo sob observação durante tanto tempo quanto for necessário. A verdade, para Blue, é sempre limitada àquilo que ele pode ver: *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* (NYT 146). Black existe porque ele o observa e, tendo-se tornado o seu duplo, Blue só existe enquanto se observa a si próprio, na imagem de Black. Se não o puder ver, não tem a certeza da sua própria existência. Em *City of Glass*, Quinn necessita igualmente de observar os factos concretos: o livro de Stillman, a própria personagem nas suas deambulações pela cidade, ou a porta do prédio, vinte e quatro horas por dia. Se não os observar, o caso pode perder-se, desvanecer-se. Enquanto tem presente diante dos seus olhos as pessoas, os objectos e os locais que dele fazem parte, o caso existe e também ele próprio (Quinn), que nele apostou, e perdeu, a vida. Observar alguém pode ser o mesmo que fazer essa pessoa sentir-se viva, ainda que tudo não passe de um trabalho de detective. Tal como acontece com Maria Turner em *Leviathan*:

For several days, this man took pictures of her as she went about her rounds, recording her movements in a small notebook (...) It was a completely artificial exercise, and yet Maria found it thrilling that anyone should take such an active interest in her. Microscopic actions became fraught with new meaning, the driest routines were charged with uncommon emotion. After several hours, she grew so attached to the detective that she almost forgot she was paying him (L 63).

A materialização de um muro em plena estrada da libertação de Jim Nashe é, inicialmente, figurada: o muro será a interrupção do percurso errante, uma barreira à prossecução da viagem, por falta de dinheiro. Depois, esse muro efectiva-se na obra imposta, sendo igualmente uma barreira incontornável. Mas será com esse muro que Nashe irá enquadrar a sua existência fragmentada, numa cessação voluntária da expansão desordenada de um sujeito em desagregação. Quando Jim transpõe o muro, no dia da libertação, quando deixa para trás as linhas estruturais de uma vida que se confunde com a obra, ele encontra-se já na esfera do ilegível, do lado de lá da morte, como em *Song of Degrees*.

As mais de dez mil pedras do castelo irlandês, matéria prima do muro, possuem uma identidade, como se fossem seres vivos ou como se pudessem trazer consigo para a América, para o novo mundo de passado tão recente, um pouco da história da Irlanda do século XV. O muro é uma entidade pós-moderna porque é um *pastiche* das suas origens, uma fetichização da história. Mas, das pedras desse castelo irlandês, destruído por Oliver Cromwell, nascerá simplesmente um muro, para enfeitar a vaidade e o prado da propriedade de Stone e Flower, dois milionários instantâneos da lotaria americana. Deste enigmático par que simultaneamente hospeda e aprisiona Nashe e Pozzi, é Flower o aparente líder. Mas Stone revela-se muito mais sinistro nos detalhes sádicos da megalómana *City of the World*, como se a dureza da pedra se estendesse ao coração (...*the act of touching a real stone had called forth a memory of the man who bore that name*. MC 107), culminando na solução escravizadora, da sua autoria.

Uma estrutura alegórica e simbólica começa a emergir entre a *City of the World* e a construção do muro. O trabalho torna-se no exercício de um poder moral correctivo. Construir o muro material reconstrói, de certo modo, o modelo da *City*, onde subsistem perversos traços de humor, como o do prisioneiro prestes a ser fuzilado contra um muro, perto dos seus "alegres" companheiros, negro presságio do destino dos protagonistas. As ideologias teorizadas e conceptualizadas no modelo são reproduzidas, na prática, no prado:

To my mind, there's nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It

will be a memorial to itself, gentleman, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us."

"A Wailing Wall," Nashe said.

"Yes," Flower said, "a Wailing Wall. A Wall of Ten Thousand Stones (MC 86).

O muro de Stone e Flower é uma celebração grandiosa do eterno momento presente e da fortuna proporcionada por um golpe do acaso. Um monumento à inutilidade, a estrutura monolítica será uma barreira autosuficiente contra o tempo, impedindo a fuga da sorte e da ostentação material ou a aproximação da morte e da perda. De certa forma, como a escrita (muro) que A. ergue contra o esfumar da memória do pai em *The Invention of Solitude*, anunciada já no obituário poético de S.A. 1911-1979. Escrever é uma forma de lutar pela vida, de costas voltadas ao muro da morte, como faz Salman Rushdie: *But I wonder how many of us could do what he has done with our backs against that same wall. Salman Rushdie is fighting for his life (A Prayer for Salman Rushdie em The Red Notebook, p.158)*. A sinfonia, a arte, podem conduzir à ressurreição das pedras (tal como em *Unearth XI, Meridian, Bedrock e Transfusion*), do mesmo modo que o escritor imprime nova vida às palavras mortas pelo quotidiano. Mas este é um monumento sinistro, uma sinfonia que entoa hinos fúnebres ao passado que cada um carrega dentro de si, simultaneamente uma barreira e um túmulo para o tempo. Este aparente capricho é tudo o que Nashe e Pozzi vêem diante de si; contudo, é ele que constitui o trabalho que têm de fazer. O muro que cresce perante eles representa a impossibilidade de escapar ao que é evidente, como um incontornável muro da morte, destino (?) de ambos os protagonistas (*Through the star - / mortared wall / that rises in our night, your soul / will not pass / again. GW 51*).

O muro encontra o seu duplo na vedação imponente que rodeia na sua totalidade a propriedade de Flower e Stone, impondo a inquietante questão: *The barrier had been erected to keep things out, but now that it was there, what was to prevent it from keeping things in as well ? All sorts of threatening possibilities were buried in that question (MC 126)*. Quando Nashe ensaia a fuga, após encontrar Pozzi espancado no prado e confrontar-se violentamente com Murks e Floyd, é este segundo muro (a vedação) que barra a fuga ao seu duplo, numa

misteriosa aliança das estruturas de pedra aparentemente inanimadas. A percepção inconsciente deste mistério e a clara sensação de solidão e confinamento, acordam em Nashe a memória da peça musical de Couperin *The Mysterious Barricades*, presente já no início da obra, no momento doloroso da venda do piano e do desfazer da casa (*As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant.* MC 181). Torna-se impossível para ele tocar esta breve peça sem meditar no muro, cuja construção a música evoca através da progressão sincopada da melodia, com sucessivas pausas e recomeços, que a fazem avançar até um epílogo que nunca chega a acontecer. Também a história de Nashe nunca alcança uma resolução definitiva de fuga ao muro nem a acção de *The Music of Chance* tem um final concreto, antes claramente aberto e ambíguo.

As pedras são fascinantes, tanto para Nashe como para Pozzi. Possuem uma tranquilidade inquietante, encarnam a eternidade, indiferentes às efémeras vidas humanas. São o material perfeito para um muro contra o tempo pois a pedra é sinónimo de grande resistência e duração. Um trabalho em pedra será eterno e nobre, como as estátuas e as catedrais, será uma obra que desafia a morte³¹. Desde a pré-história que a pedra é utilizada em monumentos alusivos aos mistérios indecifráveis do universo (megalitos), à divindade (templos), a grandes personagens e momentos históricos. Nas primeiras civilizações escrevia-se em pedra e a escrita era sagrada, como no antigo Egipto. Antes, na idade da pedra, o mais primário e puro dos materiais, desenhava-se nas paredes de pedra das cavernas, num ritual mágico, propício às caçadas.

Em *Leviathan*, a explosão das várias réplicas da Estátua da Liberdade provoca grande polémica principalmente porque, como nos diz Peter Aaron, fora destruído um símbolo nacional que, ao contrário da bandeira, une o povo numa só imagem de orgulho nacional. O monumento em pedra é um símbolo eterno, imune, transcendente a qualquer conflito, que corporiza, desde sempre, o sonho americano, saudando todos aqueles que chegam à terra prometida. Mas o escritor

³¹ Porque *The Walls Do Not Fall*, como no título da obra de 1944 de Hilda Doolittle (1886-1961), espécie de diário poético da sua viagem ao Egipto, onde envolveu intensamente o seu imaginário com os mitos e narrativas do antigo Egipto.

tem o poder não só de construir mas também de destruir universos e seus símbolos. Por isso, Sachs destrói a obra em pedra, petrificada nos ideais que representa, para acordar a América do seu sono que parecia eterno, para recomeçar a História, para interromper a eternidade.

Separadas da estrutura que lhes confere um sentido, as pedras interpelam Nashe e Pozzi, porque a ausência de contexto liberta o seu poder evocador. Observá-las de uma certa distância fora algo diferente mas, uma vez junto às pedras, torna-se impossível não as explorar taticamente, afagando timidamente os blocos de granito, como que deles esperando uma reacção. O seu imponente estatismo é quase assustador, assim como a sensação de uma antiguidade muito anterior a qualquer castelo, sendo as pedras testemunhas silenciosas de um tempo de mistérios de que nenhum homem guardaria memória ou consciência.

Torna-se assim verosímil o facto de as pedras vencerem lentamente o homem: Pozzi será o primeiro a ser punido pelo sacrilégio de tentar fugir-lhes. Num irónico enigma, com inspiração no mito de Sísifo, pedras idênticas parecem adquirir um peso sempre crescente: *Every time they worked on the wall, Nashe and Pozzi came up against the same bewitching conundrum: all the stones were identical, and yet each stone was heavier than the one before it* (MC 129). Nashe é temporariamente poupado graças à crescente identificação que experimenta para com o muro e as pedras, presa do seu sortilégio, sem, no entanto, escapar à sorte final. Na noite da fuga e presumível morte de Jack Pozzi, as pedras parecem fantasmagoricamente vivas, como se vigiassem aqueles que ensaiam a evasão, funcionando como guias mortalmente enganadores no caminho que leva à escuridão, símbolo da morte:

They walked across the meadow carrying flashlights, moving along the length of the unfinished wall as a way to guide them in the darkness. When they came to the end and saw the immense piles of stones standing at the edge of the woods, they played their beams along the surfaces for a moment as they passed by. It produced a ghostly effect of weird shapes and darting shadows, and Nashe could not help thinking that the stones were alive, that the night had turned them into a colony of sleeping animals (MC 169).

As pedras parecem demoníacos animais adormecidos, como divindades pagãs renascidas de tempos imemoriais, por entre as quais brinca o mentalmente

retardado Floyd Junior, atormentando Jim com o seu olhar parado, a sua infundável litania e o seu grotesco fato de esqueleto preto e branco. Como um pequeno demónio das pedras, ele conduz Jim até ao furor assassino (*That was when the horror began*. MC 184), onde imagina esmagar a criança contra essas mesmas pedras carregadas de uma opressão passiva, e à conseqüente derrota pela febre. Fora Floyd Junior quem acenara a Jim e a Pozzi na noite da fuga, denunciando-os e causando indirecta mas eficazmente a morte a este último e desempenhando na perfeição o papel de guardião do muro, apesar de ser (ou porque é) uma criança anormal, paranormal, tão animalesca como as próprias pedras na metáfora utilizada.

Porém, o facto de manipular as pedras, de as utilizar para construir um muro, obriga Nashe a sacrificar a sua estranha singularidade às exigências de uma estrutura, mesmo se esta estrutura parece ser puramente abstracta. Se as pedras se rebelam, recusando-se a deixar a terra, é necessário lutar contra elas para enquadrá-las, efectuar um *groundwork* de preparação para a construção definitiva da obra. Numa transposição biobibliográfica, também *Ground Work* foi a preparação poética para a obra em prosa que Auster actualmente constrói. Na visão de Nashe, o muro é algo de seu, que permanece para o futuro, porque nasceu do seu trabalho. Após o casamento falhado, o afastamento da filha, a fortuna gasta e a deriva no automóvel, encontrou um lar no prado, um filho em Pozzi e uma obra à qual dedicar-se. Por isso a importância da milésima pedra: *In spite of everything, Nashe could not help feeling a sense of accomplishment. They had made a mark somehow, they had done something that would remain after they were gone, and no matter where they happened to be, a part of this wall would always belong to them* (MC 147). Para conquistarem um aparentemente inútil *record* de quarenta e sete pedras alinhadas num só dia, Nashe e Pozzi não hesitam em trabalhar como se pretendessem provar algo, nunca abrandando o ritmo auto-imposto e manejando as pedras com uma certeza que chega a raiar o desprezo, com o único objectivo de demonstrar que não haviam sido derrotados, que lograram ordenar aquela massa gigantesca. E até mesmo Murks, cujo nome surge apropriadamente associado à impassividade e impenetrabilidade que ele e o muro

partilham, compreende a importância da obra concreta, duradoura e palpável, explicada no seu vocabulário peculiar:

It's really not such bad work," Murks continued. "At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's work, too, but it doesn't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it (MC 148).

É inegável o orgulho de Nashe, quando a obra começa a tomar uma forma definitiva, cumprindo já a sua função de estrutura delimitadora, de fronteira com o desconhecido. Nashe sente o poder da obra que saiu das suas mãos, se bem que não seja ainda capaz de o verbalizar:

(...) the fact that he could no longer see past it, that it blocked his view to the other side, made him feel as though something important had begun to happen. All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done (MC 202).

Nashe conseguiu ordenar as pedras de forma a construir a estrutura que enquadra a sua existência. Ele está preso pelo muro mas foi ele próprio quem erigiu esse muro, as paredes que delimitam o seu espaço de encerramento são da sua mesma autoria, num exercício de força e desafio à autoridade imposta por Stone e Flower. Sendo uma figuração ficcional da personagem-escritor, Nashe simboliza, através do seu trabalho, a construção do quarto que é o livro, às mãos do protagonista que nele se encerra para exercer a sua energia criadora. Também o personagem-escritor está delimitado pelo espaço do quarto e do livro, ambos por si construídos. Nashe fez do muro o seu universo, partilhando da experiência cosmológica do escritor. O muro é o sinal de vitória sobre o caos original das pedras. No entanto, numa leitura irónica, Nashe está, ao mesmo tempo, a construir inadvertidamente um muro da morte que bloqueia a visão para o outro lado, conferindo a *something important had begun to happen* uma leitura dúplex. Uma vez finda a construção da obra, cessa a existência do sujeito enquanto obreiro. E a existência de Nashe não constitui excepção, uma vez que se encontra ligada umbilicalmente ao erguer do muro, evento fulcral de *The Music of Chance*.

Tal como o Sísifo de Camus, outro dedicado *stone mover* e símbolo do absurdo da condição humana (o homem, esmagado pelo destino, aceita lucidamente o desafio e consagra-se à sua tarefa quotidiana), Nashe aproxima-se do contentamento quando as probabilidades desafiam as finalidades. O comentário original de Nashe era que Flower e Stone propunham uma estrutura que seria um muro das lamentações (*wailing wall*). Mas, para Nashe, ele torna-se simultaneamente num muro de reparação e salvação aos seus próprios olhos (*mending wall*³²) e num muro que o retém (*retaining wall*), recordando o trabalho de construção de *Disappearances*, com as suas ambíguas metáforas: (...) *since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall / and that all these stones / will form the monstrous sum / of particulars* (GW 61). Nashe "cresce" enquanto trabalha para saldar uma irreflectida dívida de jogo, contraída por influência do demasiado jovem e autoconfiante Jack Pozzi.

Enquanto a construção do muro se torna cada vez mais numa espécie de afirmação pessoal para Nashe, ela parece ser realmente o centro e o todo da sua vida, no sentido de ser ao mesmo tempo um reembolso continuamente crescente e uma fonte de coerência. O muro e o movimento esmagado ao peso das pedras, associados à rotina da construção, criam a ideia de que todo o tempo anterior ao muro deve ser ou desqualificado ou reconstituído em termos do seu espaço indefinido: (...) *and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him* (GW 64). A obra de uma vida constitui o legado ao mundo que todos podem admirar, quer esse legado seja um muro, um livro (como em *The Invention of Solitude*, *Leviathan*, *The New York Trilogy*), uma carta (*In the Country of Last Things*), um obituário (*Moon Palace*), uma sinfonia (como o S. de *The Invention of Solitude*), um filho (tão importante na obra de Paul Auster), a levitação de Walt em *Mr. Vertigo* ou as fotografias de Auggie Wren em *Smoke*. O ritual diário de Auggie, muito mais do que um simples *hobby*, como ele sublinha, é a âncora da sua existência, deriva solitária que ele traduz numa obra

³² Cf. o poema *Mending Wall* de Robert Frost: (...) *And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again. / We keep the wall between us as we go. (...) Before I built a wall I'd ask to know / What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offence. / Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down* (...). Robert Frost, *Selected Poems* (New York: Henry Holt and Company, 1923) pp. 65-67.

concreta (como Nashe): fotografar todos os dias a esquina da terceira rua com a sétima avenida, em Brooklyn. A esquina de Auggie Wren, por onde desfila todo um cosmos em miniatura, ilustra bem a obsessão da personagem pela construção daquilo que ele considera ser a obra da sua vida, para além de comprovar, uma vez mais, a obsessão pós-moderna pela catalogação exaustiva. "O pós-modernista assimila e absorve o mundo que percebe, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido."³³ As personagens de Auster observam e descrevem sem explicar, lêem sem decifrar. Em *City of Glass*, Quinn compra um caderno vermelho na vã esperança de que, se tudo anotar, talvez possa estabilizar a sua situação. Daí a importância dos relatórios, registos e anotações na obra de Auster, desde os mais minuciosos aos verdadeiramente obsessivos³⁴.

Nashe também elabora um relato pormenorizado, sob a forma de diário sobre o andamento do muro, onde regista com prazer o número de pedras acrescentado à obra, dia após dia, como se essas pedras representassem os seus mais íntimos pensamentos ou constituíssem os incidentes marcantes da sua vivência quotidiana, como é uso num diário. Deste modo, a personagem-construtor torna-se denotativamente personagem-escritor, ao aliar o trabalho da escrita ao trabalho da construção em pedra. A escrita de Jim Nashe debruça-se unicamente sobre a edificação da estrutura de pedra, com o muro como tema central. Ele alinha palavras do mesmo modo que, durante o dia, alinha as pedras no muro, e essas palavras falam das pedras e do muro. No mundo imaginário de *The Music of Chance*, Nashe veicula a imagem da preocupação metalinguística e metaficcional que percorre toda a obra de Paul Auster, outra personagem-escritor em constante auto-análise³⁵.

³³ Fokkema, *História Literária*, p. 76.

³⁴ "Manifestação artística do pós-modernismo: a vanguarda está esgotada, atola-se na repetição e substitui a invenção pela exasperação pura e simples". Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria (Lisboa: Relógio d'Água, 1989) p. 111.

³⁵ Acerca da originalidade das estratégias metafissionais de Auster em relação aos seus antecessores, ver Dennis Barone, "Introduction: Auster and the Postmodern Novel" in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) pp. 1-26. *He does use the metafictional devices of his predecessors (...), but he does not use them to*

No entanto, Nashe interiorizou em excesso a identificação com a obra, omitindo a hipótese de sobreviver enquanto personagem singular e não unicamente enquanto *homo-faber*. As pedras tornaram-se no cerne dos seus pensamentos, os seus pensamentos tornaram-se em pedras, pois Nashe vive através do muro. Num diário registam-se experiências e sentimentos mas Nashe assimilou o muro em tal grau que já só há lugar para ele no seu diário. Se a construção faculta o autoconhecimento, num paralelo entre matéria e intelecto, as pedras que se alinham no muro são pensamentos que se ordenam na mente:

At first, he imagined it was a purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts (MC 203).

Quando terminar o muro, terminará igualmente a razão de existir do diário e já nada mais haverá para anotar na sua vida, como se esta tivesse obrigatoriamente que cessar. Este e outros prenúncios, claramente patentes ao longo da obra através da crescente identificação de Jim com o muro, irão cumprir-se no derradeiro momento de *The Music of Chance*.

Nashe observa e questiona as pedras que maneja, antes de as colocar no muro. Ao construir a obra interroga-a simultaneamente, num processo de desconstrução paralelo ao da construção, como numa narrativa que se auto-questiona, numa perspectiva metaficcional e metalinguística. A saga de Jim Nashe no prado não faz mais do que ficcionalizar o processo de construção auto-consciente da escrita, de que a obra de Paul Auster é um perfeito exemplo, tanto na vertente ensaística como na vertente ficcional. A forma externa deve adequar-se ao significado ideológico intrínseco, a presença material da palavra deve formar um todo coerente com o seu significado: é este o sentido da

frustrate or disrupt the reading process. Whereas earlier metafictionalizations problematized narrative with lists or collages of diverse elements, Auster's methods are less disjunctive but no less surprising. In The Music of Chance, for example, the constant repetition of the number seven (Nashe and Pozzi stay in a room on the seventh floor of a hotel, Flower and Stone won their money seven years ago, Flower's museum and Stone's City of the World are behind the seventh door) points to the work's fictionality and undermines its feigned verisimilitude (p. 7).

construção poética³⁶. O resultado dessa construção visível é um texto com a sua retórica particular, mas que pode ser comparado a qualquer outro texto de qualquer outro género. Como o "texto" de um muro, escrito em pedra (*Wall Writing*), cuja construção acompanhamos em *The Music of Chance*. Nashe será assim o retrato do artista enquanto construtor.

O fim do muro, o ponto zero, marca o fim da verdadeira existência de Jim Nashe. Acabada a obra, finda a vida, depois resta o nada, o vazio, o grande fantasma de Auster: *He was back to zero again, and now those things were gone. For even the smallest zero was a great hole of nothingness, a circle large enough to contain the world* (MC 155). Sendo o muro o cerne desta história, e tal como uma Xerazade chegada ao fim da última história, quando colocada a última pedra, a história terá que findar e o muro da obra transforma-se em muro da morte, no meio do conturbado percurso existencial de Nashe (como já sucedera com Pozzi). Vários motivos conspiram para o assassínio-suicídio, incluindo vingança para o espancamento de Pozzi e para os abusos que o próprio Nashe sofreu. Há também a possibilidade de que Nashe esteja aterrado pela inesperada abertura de opções, que ele continue subjugado à rotina certa do muro (de novo, como o Sísifo de Camus), para além do qual o futuro é uma presença informe e indecifrável que ele não consegue contemplar. Esta noção de uma presença enigmática, ilegível nas suas implicações e impossível de contemplar evoca o já referido muro da morte, barreira incontornável, demarcando um território desconhecido, de onde não há regresso possível. Nashe apercebe-se daquilo em que, para si, o seu legado ao mundo se tornou e, uma vez que foi pelas suas próprias mãos que esse muro da morte se ergueu, será pelas suas próprias mãos que a morte irá efectivar-se.

Depois da libertação, guiando o antigo carro nos últimos instantes da acção, Nashe recorda os dias anteriores ao início da verdadeira história da sua vida, a história da edificação do muro, do qual Nashe nunca se afastará. Os seus últimos pensamentos vão para a música (...do acaso, que proporciona a morte naquele

³⁶ Como formulado por M.M. Bakhtin e P.N. Medvedev em "Material and device as components of the poetic construction: The proper formulation of the problem of the poetic construction" in *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle (Harvard University Press, 1985), pp. 118-28.

momento), para o carro (que o transportou na deriva até ao muro e até à morte) e para a beleza das pedras, do muro e do prado, cobertos de neve. Os três temas centrais de *The Music of Chance* encontram-se finalmente no momento derradeiro da vida e obra de Nashe.

The meadow would look beautiful under the snow, he thought, and he hoped it would go on falling through the night so he could wake up to see it that way in the morning. He imagined the immensity of the white field, and the snow continuing to fall until even the mountains of stones were covered, until everything disappeared under an avalanche of whiteness (MC 215).

Um imenso espaço vazio abre-se agora no horizonte de Jim Nashe, como uma gigantesca página em branco. À boa maneira kafkiana, é a construção da obra que importa, o trabalho nunca deve estar completo, deverá ficar sempre aquém da perfeição, mesmo por uma questão de sobrevivência da entidade literária pois, uma vez terminada a história, cessa a existência da personagem-escritor³⁷. Finda a construção do muro e a história de *The Music of Chance*, resta ao leitor preencher esse espaço em branco e o final aberto com a sua capacidade imaginativa.

³⁷ Franz Kafka era um obcecado pela construção minuciosa e interminável da obra escrita. Os manuscritos mostram que foi um trabalhador fervoroso, "escrevinhando" (como ele próprio dizia do seu trabalho) com uma calma firmeza através da página, revendo pouco mas parando quando a autenticidade parecia já não existir, estabelecendo pistas paralelas ou mesmo contraditórias na busca da sua "presa" e feliz por deixar os seus trabalhos num estado "aberto" como o da sua Grande Muralha - os segmentos incertamente ligados, estranhos espaços deixados em branco, o objectivo último inalcançado, como se fosse invisível na sua grandiosidade. Os títulos alemães de *The Burrow* e *The Great Wall of China* (por vezes tão impenetrável no seu significado como uma verdadeira muralha) contêm a palavra *Bau* (m. construção; edifício). Ver Franz Kafka, *The Complete Stories*, foreword by John Updike; ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken Books, 1995). *The Great Wall of China* (como *The Wall and the Books* de Borges) é, sem dúvida, a *short-story* de Kafka que mais se debruça sobre o motivo da obra infinita, inacabável, sobre a obsessão da construção. Evoca *The Music of Chance* e o destino de Nashe não só no título (*Wall*) mas também no significado intrínseco. É o prazer de construir, não de concluir, mesmo que, para tal, se empenhe a vida de todo um povo, numa infantil esperança eterna. Os indivíduos identificam-se totalmente com a obra, como Nashe: *...men who with the first stone they sank in the ground felt themselves a part of the wall* (Kafka, *The Complete Stories*, p. 237). Existe também uma comparação explícita (p. 238) entre a *Great Wall* e a Torre de Babel. Refere-se um velho sábio (cf. Stillman) que teria escrito um livro sobre essa identificação, estabelecendo a grande muralha como a fundamentação para uma nova Torre de Babel. A sabedoria mais prezada passaria a ser aquela que se relacionasse directamente com a construção da muralha (a arquitectura e a arte de trabalhar a pedra). Os livros passariam a falar sobre a muralha; a muralha daria razão de ser aos livros. Escrita e construção fundem-se. No final, encontramos *The News of the Building of the Wall: a Fragment* anunciando uma espiral de muralhas concêntricas a construir infinitamente, como os modelos da *City of the World*.

Através da referência a *The Music of Chance*, verificámos neste capítulo o modo como a ficção austeriana pode constituir uma poética romanceada, onde uma personagem como Jim Nashe partilha da autoconsciência do escritor enquanto artífice da pedra e da palavra, na sua missão de estruturar um universo próprio. Nashe encerra-se no espaço do prado, para aí construir a obra em pedra, assim como a personagem-escritor se encerra no espaço fechado do quarto, para aí libertar a sua imaginação cosmogónica e construir a obra escrita. Mas, se até aqui nos cingimos ao alinhamento das pedras com vista à construção dos muros, que poderiam eventualmente funcionar enquanto estruturas delimitadoras de um percurso existencial (os muros da morte) ou enquanto estruturas ordenadoras da expansão de um cosmos imaginário (os muros da escrita), vamos agora entrar no espaço fechado do quarto que é o livro. É neste sublime confinamento que a cosmogénese escrita tem lugar, na ficção de Paul Auster. O cenário vazio do quarto da escrita é ocupado com todo um universo aparente através do preenchimento da página em branco com as palavras que constroem a obra literária. A reflexão estetizada sobre o espaço em branco do quarto e da página gera o texto de *White Spaces*, ponto de partida da produção ficcional de Auster, após vencer o muro que a sua poesia encontrara.

II

O QUARTO QUE É O LIVRO: A COSMOGÉNESE ESCRITA.

The world is in my head.

My body is in the world.¹

Paul Auster escreve romances acerca de personagens solitárias que tentam encontrar um significado em eventos circunstanciais e ele próprio escreve sob circunstâncias que parecem curiosamente significativas: o seu escritório, um pequeno apartamento-estúdio, é branco, vazio e manchado pelos fumos da Brooklyn. O escritor senta-se sob duas lâmpadas nuas e as persianas estão sempre corridas; quando se abrem, apenas se vislumbra um muro de tijolo do outro lado do pátio². Mas Auster evita tais distrações pois a sua identificação com o escriba Bartleby não vai assim tão longe. A porta está fechada mas essa solidão oferece ao escritor liberdade absoluta: aí pode encarnar qualquer personagem e ir a qualquer lugar onde o pensamento o conduza, dentro de *une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle (...) Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante clarté et la délicieuse obscurité de l'harmonie*³. Neste sublime confinamento acontece a génese do cosmos escrito, onde o escritor enceta um caminho transcendental de compreensão silenciosa⁴.

O espaço infinitamente pleno de possibilidades do quarto é o cenário da cosmogonia escrita, exercício de ordenação e narração de um ou mais universos alternativos, onde cada palavra corresponde a um átomo que se alinha na página em processo de construção. A reflexão metaficcional sobre o espaço e a carga ontológica da arte verbal reflecte uma autoconsciência cada vez mais aguda

¹ Texto patente na escultura de Jon Kessler "Word Box" fotografada para *Why Write?*. Paul Auster, "Word Box" in *Why Write?* (Providence: Burning Deck, 1996) pp. 39-50.

² Cf. Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 41.

³ Charles Baudelaire, "La Chambre Double" in *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 149.

⁴ "O pós-modernismo tem tendência a afirmar o equilíbrio, a escala humana, o regresso a si próprio. (...) Signos menos visíveis testemunham já uma transformação notável do valor-gozo (...) mulheres e homens redescobrem a virtude do silêncio e da solidão, da paz interior e da ascese". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 109.

do trabalho da escrita, através do qual a personagem-escritor exprime todo um mundo gerado na sua imaginação (*The world is in my head*). Uma vez encerrada na sua mente, a personagem-escritor tanto pode exercer o seu poder cosmogónico fazendo do espaço em branco entre quatro paredes um universo, como pode aniquilar-se por isolamento e implosão estéreis. O confinamento pode ser sublime ou desagregador, construtivo ou destrutivo. O espaço fechado da cena da escrita tanto pode ser um ventre como um túmulo, porque o mistério da criação e o mistério da morte estão muito próximos. Neste segundo capítulo iremos analisar apenas a vertente positiva do espaço em branco do quarto (e da página) que é passível de conter em si todo um mundo.

A obsessão de Auster pelo espaço começara já nas primeiras obras em prosa, nas referências a Sir Walter Raleigh ou ao explorador polar Peter Freuchen⁵, prosseguindo na ficção mais recente. As suas personagens vacilam entre os extremos do confinamento claustrofóbico e a errância da vagabundagem mas, e como se tentassem comprovar o pensamento de Pascal - *all the unhappiness of man stems from one thing only, that he is incapable of staying quietly in his room* (IS 83) - são as personagens aparentemente mais confinadas a um espaço delimitado, como a personagem-escritor, que se revelam como sendo as mais livres. Contrariamente, quando as personagens parecem estar mais livres para deambular, elas tornam-se nas mais perdidas e confusas. Jim Nashe, por exemplo, vagueia durante todo um ano através da América e, no entanto, não passa de um prisioneiro daquilo que ele pensa ser o desejo de liberdade. Mas a liberdade é inalcançável até ao momento em que Nashe pára e se torna responsável por algo e por outrém. Segundo o próprio Auster, *my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another*⁶. O desencanto com o mundo e com as

⁵ Peter Freuchen, por exemplo, é referido sucessivamente pelo sujeito de *White Spaces*, por A. em *The Invention of Solitude* e por Fanshawe em *The Locked Room*.

⁶ Mark Irwin, "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster" in *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 118.

relações humanas é colmatado pela felicidade que a cosmogonia solitária de um imaginário mundo perfeito pode proporcionar. Nesse

sublime encerramento, cria-se um espaço densamente metafísico onde tudo se torna possível, pois aí existe latente todo um universo gerado e ordenado pela mente da personagem-escritor. A imagem visual do quarto funciona assim como emblema da noção abstracta do espaço mental da criação literária. A escrita austeriana reinventa constantemente a solidão desses espaços numa exploração iterativa da cena da escrita. *City of Glass*, por exemplo, acompanha a deambulação de um personagem-escritor através do espaço literário, ilustrada no espaço urbano que ele atravessa mas não habita.

Em *A Prayer for Salman Rushdie*, ensaio publicado pela primeira vez em 1993 no *The New York Times* e antologado em *The Red Notebook and Other Writings*, Auster debruça-se sobre a condição do escritor e o ofício da escrita, encarado como uma missão com grande dose de sacrifício, onde o isolamento e o quarto são palavras-chave:

We belong to the same club: a secret fraternity of solitaries, shut-ins, and cranks, men and women who spend the better part of our time locked up in little rooms struggling to put words on a page. It is a strange way to live one's life, and only a person who had no choice in the matter would choose it as a calling. It is too arduous, too underpaid, too full of disappointments to be fit for anyone else (RN 157).

Num paralelo ficcional, em *Mr. Vertigo*, quando Aesop decide escrever a história da sua vida, o jovem negro provoca o assombro e admiração das restantes personagens pelo escritor e sua obra, no seu trabalho árduo, em total solidão, durante horas encerrado no quarto. Todas as personagens compreendem e respeitam o poder cosmogónico do improvisado escritor, muito particularmente Walt, que descreve com sincero fascínio a cena intemporal e universal da escrita solitária:

He must have toiled eight or ten hours a day on his opus, and I can remember peeking through the door as he sat there hunched over his desk, marvelling at how a person could sit still for so long, engaged in no other activity than guiding the nib of a pen across a leaf of white foolscap. It was my first experience with the making of books (...) Now that I'm writing a book of my own, not a day goes by when I don't think about Aesop up there in his room. That was sixty-five springs ago, and I can still see him sitting at his desk, scribbling away at

his youthful memoirs as the light poured through the window, catching the dust particles that danced around him (MV 89).

A primeira prova do longo calvário de Walt, a primeira das experiências iniciáticas que ele terá de sofrer para alcançar o dom mágico de levitar, é a de ser enterrado durante vinte e quatro horas, em pleno campo. Neste túmulo em vida, Walt regressa ao ventre da mãe-terra, evocando o jogo fônico e semântico de *womb* e *tomb*, etapas primeira e última da existência humana, presente em *The Invention of Solitude*. É o mais fechado de todos os espaços interiores mas é também a primeira e suprema prova de Walt. No quarto, em solidão, Walt começa a explorar o seu dom de levitação, a sua arte de voar, o seu poder secreto. *I kept to myself as much as possible during those weeks, hiding out in my room as I explored the mysteries and terrors of my new gift* (MV 66).

No trabalho da escrita, o quarto é também o espaço da luta quotidiana com as palavras e da relação conflituosa de distância, por vezes quase insuperável, entre estas e o mundo, sofrendo a personagem-escritor com a consciência da dificuldade de representar o mundo através de palavras. A imagem arquetípica do quarto, onde coabitam qualidades igualmente positivas e negativas (cosmos e caos), representa explicitamente as dualidades do seu único habitante, o único verdadeiro sujeito de Auster: o escritor. A imagética espacial percepção, define e consciencializa o sujeito e a escrita, numa projecção da psique humana. Com efeito, a paisagem interior da espacialidade íntima unifica as várias facetas da consciência da personagem-escritor, num paralelo entre espaço e vida, expressando uma ordem, uma imagem da estrutura mental. A unidade é o estado natural da harmonia cósmica, por isso a cosmogonia escrita, una e ordenada, enquadra a expansão imaginária no espaço delimitado da página. Quando duvida da sua situação no cosmos, o homem cria ou recria a sua própria cosmogonia.

A fim de usufruir de uma experiência cosmogónica e de um trabalho de escrita sem perturbações, a personagem-escritor necessita de se isolar, de evitar que os espaços dos outros invadam o seu próprio espaço pessoal, daí resultando um sentido de auto-satisfação inconfundível, bem patente em *White Spaces*. No entanto, são necessários meios para obter informações ou conhecimento para essa

mesma cosmogénese escrita, representados pelas aberturas naturais do quarto, como as portas e janelas, instrumentos de comunicação selectiva entre o interior e o exterior. As portas e janelas são simultaneamente um instrumento de protecção para o habitante ou de exclusão e barreira para os estranhos. É através das janelas que a personagem-escritor olha para fora e apercebe o mundo. Ao abandonar a janela, senta-se e, totalmente retirado do mundo, imagina o que escrever a seguir. Assim, as janelas são para o quarto aquilo que os olhos são para a mente do sujeito⁷. Os olhos são as janelas da alma, na metáfora clássica, mas fazem corresponder a mente ao quarto, segundo esta equação. O trabalho da escrita desenrola-se tanto dentro do quarto como dentro da mente, ambos espaços fechados, de escrita e de reflexão respectivamente, com um único e solitário habitante. O livro confunde-se então com o quarto porque ambos estão enquadrados pela mente do escritor⁸. A porta é um símbolo que ilustra bem a dicotomia entre o espaço sagrado e o profano, transcendido pela entrada no recinto fechado do quarto. Este possui as propriedades transformadoras que conduzem o habitante ao conhecimento e à experiência iniciática, pois a personagem-escritor possui uma biografia no espaço, expandindo-se dentro desse encerramento que o alimenta metafisicamente. O quarto acaba por confundir-se com um templo, espaço bem definido com implicações espiritualmente significativas,

⁷ Em "Answer to a Question from New York Magazine" (*Why Write?*, p. 9), a questão que se depreende é: qual a ideia que associa às palavras New York? Para Auster é uma história da infância, passada à janela do apartamento dos avós, na esquina entre Central Park South e Columbus Circle, New York. A janela é, também para o Auster-criança, a primeira fronteira com o mundo (New York), com o conhecimento consciente.

⁸ Evocando, mais uma vez, Franz Kafka, encontramos neste autor a imagem recorrente do quarto como espaço de protecção do exterior hostil. Nele, a personagem acossada experimenta também uma sensação de poder e conforto derivada do confinamento, onde a mente atravessa como que um período de hibernação, separando-se progressivamente do corpo, como em *The Metamorphosis*. De modo semelhante, no final de *City of Glass*, a mente de Quinn desprende-se pouco a pouco do seu corpo, no pequeno quarto interior da casa de Stillman. Em *Wedding Preparations in the Country*, Raban, fechado no seu quarto, exprime a certeza de que *I don't even need to go to the country myself, it isn't necessary. I'll send my clothed body. If it staggers out of the door of my room, the staggering will indicate not fear but its nothingness* (Kafka, *The Complete Stories*, p. 55). A janela é o único meio de comunicação com o mundo exterior para o Gregor de *The Metamorphosis*, para além das portas, sempre fechadas. Gregor confunde-se com o próprio quarto. A sua irmã Grete necessita de abrir as janelas, de não ficar confinada àquela realidade que, apesar de tudo, não consegue aceitar. Ela entra no quarto mas sempre sob a compulsão de manter o contacto com a normalidade exterior. Por fim, em *The Street Window* (p. 384) e *Absent-minded Window-gazing* (p. 387), Kafka faz das janelas meios de ligação privilegiados entre o interior solitário da meditação e o exterior da harmonia humana. Mas a realidade exterior destes textos de Kafka é *the human harmony* (p. 384) e não, como em Auster, a caótica cidade pós-moderna.

simultaneamente delimitado pelo muro e pelas palavras encantatórias. O quarto é um espaço sagrado, em pleno espaço profano e caótico da cidade labiríntica pós-moderna, onde é gerada *art in a closed field*⁹

White Spaces, poema em prosa organizado em sequências de fragmentos narrativos, antologiado em *Ground Work* e proveniente da coletânea homônima *White Spaces* (Station Hill, 1980; produção literária de 1978 e 1979), demarca um momento único de libertação artística, num espaço (quarto) delimitado, branco e inviolável, passível de vir a ser preenchido com todos os significados e histórias possíveis. Já na própria forma poética institucionalizada ocorrem espaços brancos entre os versos, espaços transcendentais de compreensão silenciosa, como que a convocar o leitor a preenchê-los com a imaginação. Num espaço branco, todas as cores do espectro se fundem, tratando-se assim de um espaço múltiplo, de existências simultâneas. Um espaço branco contém em si tudo aquilo que o texto pode significar (*Where no possibility exists, everything becomes possible again*, podemos ler em *The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164), tanto pelas potencialidades criativas da escrita, como pelas inúmeras interpretações possíveis a que a leitura o sujeita. Em *The Art of Hunger*, Paul Auster refere expressamente a carga ontológica inerente à escrita de *White Spaces*:

It was a liberation for me, a tremendous letting go, and I look back on it now as the bridge between writing poetry and writing prose. That was the piece that convinced me I still had it in me to be a writer. But everything was going to be different now. A whole new period of my life was about to begin (AH 287).

Durante um já referido período de grande instabilidade emocional e financeira, Auster atingira um profundo impasse pessoal e artístico: *There were moments when I thought I was finished, when I thought I would never write another word* (AH 294). Tendo tocado o fundo, tal como muitas das suas personagens, Auster estava pronto para um novo começo, que, tal como ele próprio diz, surgiu no momento em que assistia a um ensaio de dança: *Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened up to me. I think it*

⁹ Cf. Hugh Kenner, "Art in a Closed Field", *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964) pp. 109-33.

was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness (AH 294). No dia seguinte, encetou a escrita de *White Spaces*, que o autor descreve como sendo uma tentativa da sua parte de traduzir em palavras a experiência dos bailarinos. Terá sido uma libertação indescritível em termos artísticos, um movimento em frente na sua produção literária, a ponte definitiva entre a poesia e a prosa. Nesse espaço branco ocorreu a metamorfose artística de Paul Auster.

A partir deste momento, surge o projecto central da prosa de Auster: a investigação da cena da escrita, a ontologia do texto literário. É um projecto imenso, uma espécie de tarefa detectivesca que possivelmente lhe tomará o resto da carreira. Uma ontologia é uma descrição de um universo, não do universo, contendo um potencial descritivo múltiplo. Criar uma ontologia, nesta perspectiva, não é necessariamente procurar uma base para o nosso universo; outros universos podem ser descritos da mesma forma, incluindo o heterocosmos da ficção. Este pressupõe a existência de um ou vários universos dentro do espaço do quarto e do livro. Um dos mais antigos temas clássicos da ontologia na poética é o do carácter "outro" do mundo ficcional, a sua separação do mundo real da experiência. Este fora já um lugar comum da poética da Renascença, quando Sir Philip Sidney o recapitulou na sua *Defense ou Apologie*, publicada em 1595:

(...) doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit.¹⁰

Sidney lança o tema do mundo ficcional como um heterocosmos, um universo à parte, que persiste no século vinte com o conceito de ficcionalidade. É a velha analogia entre autor e Deus, ao encarar a liberdade e o poder do primeiro na sua função demiúrgica e quase divina. Não contente em exercitar invisivelmente a sua liberdade de criar mundos, o artista torna agora a sua liberdade visível, mergulhando ele próprio no espaço do seu trabalho. Ele auto-representa-se no acto

¹⁰ Philip Sidney, *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), p. 8.

de construir o seu mundo ficcional, ou a destruí-lo, o que é também uma prerrogativa sua. Há um senão apenas: o artista, representado no acto de criação ou destruição, torna-se ele próprio inevitavelmente numa ficção. O artista real ocupa sempre um nível ontológico superior ao do seu projectado eu ficcional, habitante de uma realidade privada periférica. O escritor-personagem austeriano move-se dentro deste espaço heterotópico, um espaço impossível que, na realidade, não está localizado em sítio nenhum, a não ser no próprio texto escrito. Os universos paralelos são (re)criados dentro do quarto e do livro, ambos produto da construção do trabalho escrito. Mais uma vez, o pós-modernismo focaliza o processo da escrita enquanto acto (*process, performance, happening*, termos patentes na já referida caracterização de Ihab Hassan¹¹), possibilitando ao leitor participar nesse mesmo processo, assim como na mente e na solidão do escritor-personagem, de acordo com o conceito pós-moderno de participação e por oposição à distância modernista (*distance vs. participation*). Evocando a estética da *open poetry* de George Oppen e Charles Reznikoff, Auster enfatiza a escrita como um processo presente e aparente, focalizando por diversas vezes o momento concreto da narração (*I remember a day very like today*. IS 22). Ao tomar consciência da narrativa e da linguagem (*scriptible, writerly*), o leitor participa no universo paralelo da escrita e não na realidade sócio-económico-política externa, que o pós-modernismo evita¹². Para Hassan, *exhaustion, silence e absence* pós-modernos opõem-se a *mastery, logos e presence* no modernismo. Porque o escritor-personagem está ausente do mundo quotidiano exterior, exercendo uma silenciosa cosmogonia entre as paredes do seu quarto. Aí dentro, o seu poder é infinito, no exterior ele é frágil e dilui-se na multidão, tal como Quinn, A., Anna

¹¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

¹² *Many contemporary American novels are conventionally labelled 'metafictional' or 'self-referential'. By way of summary, a metafictional novel or self-referential text refers openly to its own devices and strategies, turns on itself to debate its fictional nature, to exhibit its 'made-upness.'* The writer's problems in constructing the novel are prominently displayed, the reader kept constantly aware of the fabricated nature of the enterprise, the authorial voice abruptly disrupting the spectacle, dispelling the illusion, intruding like an uninvited guest into the body of the text. (...) the imaginative collaboration of implied reader and the fiction-making process, a shift away from the author-text axis, with its hierarchy of active author and passive reader, to writing and reading as undifferentiated, symbiotic activities. Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), pp. 56-57.

Blume ou Marco Fogg. No espaço mágico do quarto, de que *White Spaces* é a mais fiel imagem, juntam-se os fragmentos do sujeito, que alcança a unidade reconstituindo o universo em signos da sua própria autoria (como Peter Stillman tentou fazer), numa linguagem a que corresponde o sentido profundo das coisas, secundando a afirmação do Crátilo de Platão.

Auster traduziu Mallarmé e nele encontrou a ideia do livro ancestral que inclui todo um mundo, noção que está na base da exploração da cena da escrita. Mas ainda mais directamente ligado às temáticas iterativas de Auster está Edmond Jabès, cujos sete volumes de prosa poética meditativa e oracular, *The Book of Questions (Le Livre des Questions)*, tiveram uma influência marcante nas narrativas poéticas de Auster. Auster explicita a relação entre Jabès e Mallarmé num artigo originalmente escrito em 1976 para *The New York Review of Books*, onde liga os temas judaicos de *The Book of Questions* com aspectos centrais da escrita de Mallarmé: *The Book is his central image - but it is not only the Book of the Jews (the spirals of commentary around commentary in the Midrash), but an allusion to Mallarmé's ideal Book as well (the Book that contains the world, endlessly folding in upon itself)* (AH 105-106). "*Mallarmé wanted to put all knowledge into a book. He wanted to make a great book, the book of books*" (AH 156), diz o próprio Jabès em entrevista conduzida por Paul Auster, e evocando a biblioteca cósmica de Jorge Luis Borges. Há também um desejo de verdade e totalidade no trabalho de Jabès. Ele persegue uma unicidade baseada em fragmentos, mantendo a percepção da totalidade do livro em cada momento da escrita, de modo a que o todo exerça uma pressão irresistível que determina a composição do livro, palavra a palavra, pedra a pedra. A sua noção altamente elaborada do livro como princípio poético central da escrita abre ao leitor o espaço dessa mesma escrita.

Em *White Spaces*, Auster regista uma descoberta primária da investigação simultaneamente fenomenológica, mística e social: a escrita tem lugar num quarto. Ele começa a investigar etapa a etapa o espaço virgem do quarto no seguinte passo:

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each

word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real (GW 85).¹³

Auster insiste repetidamente no carácter físico do trabalho de escrita (como um *groundwork* ou um muro que se constrói), convertendo graficamente esta característica através da justaposição de três espaços distintos: o espaço em que se constrói a escrita; o espaço onde a escrita tem origem, dentro do escritor; e o espaço da página ocupado pelas palavras. Ou seja, os três quartos da escrita: o quarto onde o escritor se encerra para construir a obra, o quarto da mente criadora e o quarto que é o livro (*the room that is the book*, tal como lemos em *Ghosts*, NYT 170). Em *White Spaces*, tal como mais tarde em *Ghosts*, Auster representa o trabalho da escrita através da equação do quarto e do livro: *I remain in the room in which I am writing this*, diz, como se estivesse a ocupar os espaços brancos da página, da mente e do quarto. Em qualquer direcção que tome, nesta arquitectura simbólica, o escritor parece sentir preso o seu corpo físico: quando escreve, entra no espaço fechado do livro; quando interrompe a escrita, passeia-se no estreito espaço confinado do quarto¹⁴. Esta situação claustrofóbica remete para um certo solipsismo na escrita de Auster, uma tendência que se reflecte no carácter marcadamente autobiográfico da sua obra, como se também o sujeito poético

¹³ Após a leitura deste excerto, torna-se inevitável o paralelo com Samuel Beckett, cujas personagens literalmente esgotam, de uma forma sistemática, todas as possibilidades de acção num campo fechado, como no seguinte passo, retirada de *Watt* (1953): *Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed... etc, etc*, durante longas linhas. Nas obras dramáticas de Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet e Arthur Adamov, o mundo externo é frequentemente caracterizado como ameaçador e desconhecido e os cenários e situações veiculam uma sensação de desconforto incoerente. As peças de Beckett têm lugar em paisagens estranhas e extra-terrestres, como se transformadas por algum holocausto surrealista e evocando a cidade devastada de *In the Country of Last Things*. Estes dramaturgos "do absurdo" consideram-se rebeldes solitários e marginais, isolados nos seus mundos privados, exercendo uma muito própria *art in a closed field*.

¹⁴ Ver *Voyage Autour de ma Chambre* de Xavier de Maistre, 1795. Esta paródia a Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey Through France and Italy* de 1768, uma fantasia semi-autobiográfica) mergulha o leitor na atmosfera do século XVIII e das grandes descobertas. Mas esta "viagem" é completamente espiritual, assim como a duplicação paródica, uma vez que é com um humor elegante que o autor convida a vagabundear, sem sair desse quarto onde ele está preso. O sucesso da obra valeu-lhe uma continuação, *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, menos conseguida.

estivesse fechado ao exterior. No entanto, o mundo exterior acaba por conseguir penetrar na esfera mental auto-inscrita das personagens de Auster, impondo consequências reais aos seus pensamentos e conjecturas e admitindo, assim, a possibilidade de interpenetração entre o mundo mental e social. Em *The Locked Room*, a estabilidade efémera do narrador quebra-se com a entrada da carta de Fanshawe, vinda do mundo exterior, no seu quarto de escrita. Em *Moon Palace*, a realidade económica encarrega-se de expulsar Fogg do seu quarto branco para as ruas hostis de Nova Iorque. E em *In the Country of Last Things*, é a incursão de Anna Blume no exterior caótico que termina com o idílio e com o milagre da vida e da escrita, gerados no quarto da biblioteca. Essa penetração violenta do exterior no espaço branco é conotada com uma violação efectiva da pureza, simbolizada na brancura, do interior fértil, gerador de um cosmos imaginário, abortando o processo de gestação do pensamento e da escrita.

A problemática da convivência dos espaços e das simbologias espaciais da escrita é abordada por Douwe Fokkema, no estudo das convenções literárias em Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak e Du Perron¹⁵. Gide propõe que *a viagem deve substituir a imobilidade e uma janela aberta é considerada superior a um quarto fechado*¹⁶. Não, diria Auster, se se puder viajar dentro desse quarto fechado, tal como em *White Spaces*¹⁷. Poderemos usar a metáfora dos círculos concêntricos para especificar a hierarquia do universo semântico austeriano. O centro do seu universo semântico situa-se na noção de consciência (percepção, reflexão, pensamento). Esta depende da existência de um sujeito pensante, o escritor que reflecte em estado de consciência máxima. *O segundo círculo formaria o campo semântico de despreendimento (separação, afastamento)*¹⁸. Poderia materializar-se na parede do quarto, no muro que enquadra, em profunda solidão, o sujeito enquanto personagem ou o próprio escritor auto-retratado. *O terceiro círculo concêntrico seria o campo semântico de observação*¹⁹. O sujeito

¹⁵ Fokkema, *História Literária*, pp. 35-57.

¹⁶ Fokkema, *História Literária*, p. 37.

¹⁷ Acerca da supremacia dos olhos da mente, ver *Les Fenêtres* de Charles Baudelaire: *Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée*. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 174.

¹⁸ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

¹⁹ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

de Auster tudo observa e anota, apesar do isolamento voluntário. Fá-lo através da observação obsessiva de um objecto, da perseguição, dos registos exaustivos de movimentos. Ou através do poder evocativo da imaginação, viajando infinitamente dentro das quatro paredes, dentro dos *White Spaces* onde tudo é passível de coexistir.

Mas a coexistência infinitamente plural de todos os átomos de um universo imaginário é difícil de exprimir, de ordenar através de palavras: *It comes down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even the things I do not or cannot understand* (GW 87). Não existe a pretensão de que o texto descreva efectivamente o mundo que procura verbalizar, nem de que as explicações que dá sejam algo mais do que uma aproximação da verdade. Isto implica, no que respeita à organização textual, a preferência pelo fluxo contínuo da corrente de consciência, que não aspira a um resultado definitivo e menos ainda a uma validade universal. A tendência para uma dúvida epistemológica tem implicações na intriga. Aparentemente, o autor é indiferente ao estatuto do seu texto, pouco lhe importando como e onde começa, como se encadeia, como e onde acaba. No pós-modernismo, o procedimento do final múltiplo é plenamente explorado. O final aberto é parodiado em *Ghosts*, com o derradeiro gesto de abrir a porta para sair da história, sem qualquer explicação suplementar. O que prevalece é a importância da palavra que inventa, dá forma ao mundo e é a sua única justificação. Daí a necessidade compulsiva de falar e escrever, ainda que mais não se faça do que reciclar significados cristalizados, pois o pós-modernista prefere as palavras ao silêncio. A escrita e o pensamento preenchem todo o possível vazio do espaço (em) branco do quarto e da página:

And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. (...) To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. (...) Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here (GW 88).

A voz que tudo descreve por palavras pode continuar infinitamente entre as quatro paredes, espaço fora do tempo e suas limitações, mesmo muito depois de os acontecimentos terem cessado. A personagem-escritor caminha sem destino dentro

do quarto, como se percorresse uma viagem através do espaço, com estradas, desertos e cidades, terminando junto a um oceano (como nos itinerários de *Moon Palace* e *The Music of Chance*). Mesmo a narração do nada ou de eventos que nunca aconteceram é uma tarefa artisticamente nobre, tal como a obra do próprio Paul Auster se divide entre a narrativa de eventos imaginários e narrativas profundamente inconclusivas, onde nada acontece de facto. O código do pós-modernismo baseia-se numa preferência pela não selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa de distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante. Tal como a ficção abertamente pluralista de Paul Auster, *the 'post-modern' American novel has a (...) equivocal status (...), the specific characteristics of particular works subsumed under that indiscriminating heading*²⁰ (ou seja, o conceito geral de "pós-modernismo"). Nos textos pós-modernos, notamos a ausência de uma intriga bem construída e a preferência contrária por intrigas arbitrárias, para além dos recursos estilísticos da enumeração e reelaboração contínuas. Todos estes recursos exprimem, tanto ao nível da frase como do texto, o carácter efémero da realidade, baseando-se numa experimentação intelectual que difere de qualquer conclusão final. No que respeita à relação entre o texto e o código, a convenção pós-modernista recorre ao comentário metalinguístico, isto é, discute os códigos usados no próprio texto.

Literária e biograficamente, *White Spaces* expõe, nas suas linhas, o isolamento no espaço delimitado do quarto, propício à introspecção e à reflexão sobre o mundo exterior, acompanhado de um exercício de escrita consciente de si mesmo e antecedendo uma verdadeira revelação espiritual. Auster sabe-se praticante de uma arte da solidão, *a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self* (AH 247). *White Spaces* anuncia o poder desse exílio, vivido na primeira pessoa:

I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. I can go from one end of the room to the other and touch any of the four walls, or even all the walls, one after the other, exactly as I like. (...) The light, streaming through the windows, never casts the same shadow twice, and at any given moment I feel myself on the brink of

²⁰ Currie, "The Eccentric Self", p. 53.

discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me (GW 85).

Na realidade, a descoberta alcançada foi a da libertação formal, da passagem definitiva da poesia para a prosa. Porém, o momento da concepção de *White Spaces*, escrito numa só noite, coincidiu, por mais uma teatral intervenção do acaso, com o da morte do seu pai. No entanto, este evento traumático e inesperado teve a atenuante de proporcionar a Auster, e pela primeira vez, um certo conforto financeiro que lhe permitiu encarar, sem entraves de ordem material, a carreira de escritor como opção de vida decisiva. O acaso determinou igualmente que a morte do pai fosse o motor de *The Invention of Solitude*, a primeira obra de fundo em prosa, após a revelação de *White Spaces*.



The Invention of Solitude é simultaneamente uma arte poética inspirada na experiência efectiva do sujeito (uma sequência ficcionalizada de *The Art of Hunger*) e o trabalho seminal da prosa de Paul Auster. Podemos considerá-lo como um romance-manifesto em duas partes (*Portrait of an Invisible Man* e *The Book of Memory*) para o qual todos os livros posteriores remetem. *The Invention of Solitude* não é apenas uma confissão autobiográfica mas antes uma poderosa meditação acerca de questões comuns à humanidade, com especial incidência na exploração analítica da cena da escrita, utilizando a personagem-escritor e suas vivências como cobaia neste processo de auto e hetero-conhecimento.

The Invention of Solitude is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal (AH 292).

A subjectividade revela-se essencial para alcançar o conhecimento de causa, para visualizar a projecção do sujeito e daí retirar conclusões objectivas e

verdadeiras. E as marcas autobiográficas subjazem à maior parte dos enredos da ficção austeriana, podendo resumir-se do seguinte modo: um jovem protagonista parte à procura de alguém (frequentemente de um pai), enfrentando grandes dificuldades. Parece haver um objectivo mas o protagonista nunca o alcança realmente; se ele encontra alguém nas suas errâncias existenciais, esse alguém é, na realidade, ele próprio, no fim do túnel ou do labirinto. A narração da demanda, levada a cabo numa prosa simples e translúcida, reflecte invariavelmente o próprio processo da escrita. Por vezes, as personagens são levadas a sentir que estão a ser conduzidas por uma qualquer entidade superior, que as suas vivências reflectem o movimento dos pensamentos na mente de um autor. Auster coloca a escrita no centro da vida e a vida no centro da escrita. Confrontado com a situação de *a man sitting alone in a room and writing a book* (NYT 169), Auster faz dela um campo de meditação extremamente rico, onde profundos temas intelectuais, históricos e pessoais surgem e fazem-se ouvir. Dentro do quarto do livro, Auster dissecava com hábil saber os dilemas do escritor, dilemas que nunca desaparecem. Quando Blue inquires *how to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?*(NYT 169-170), a resposta seria simplesmente sair desse quarto e desse livro. No entanto, trata-se de um gesto interdito à personagem-escritor.

As pedras, os muros e a arte poética, justapostos nos poemas de *Ground Work*, dão lugar agora, na prosa de *The Invention of Solitude*, ao quarto, espaço da criação artística, contendo um universo inteiro, uma cosmogonia em miniatura, compreendendo tudo aquilo que existe de mais vasto, de mais distante e de mais desconhecido. Como se as pedras e os muros o tivessem construído para que a arte poética aí pudesse gerar o livro, sempre em solidão, porque o quarto representa a própria essência de que a solidão é feita: *The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself* (IS 143). E a solidão é a substância deste livro, desde o título até à personagem motriz, passando pelas circunstâncias biográficas da sua escrita. Mas esta solidão é inventada pelo sujeito, não é produto de uma metafísica universal, passa pela meditação, pela escrita e pela construção do quarto e do livro, transformados no local da busca insaciável. *A man sits alone in a room and writes.*

Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude (IS 136).

Para Paul Auster, o termo *solitude* é por demais complexo e não apenas um sinónimo para o isolamento físico, carregado de conotações negativas²¹. *Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery* (NYT 277-278), lemos em *The Locked Room* a propósito do percurso literário de Fanshawe (tão semelhante ao de Paul Auster que começa até por um *Ground Work* poético), no qual a noção/estado de *solitude* surge não só como motor da obra mas também como demarcação da maturidade artística do protagonista. A solidão tolera a criação: a personagem-escritor encerrada no quarto, a figura emblemática para quem o quarto pode ser a vivência de tudo (ou de nada), acredita naquilo a que Keats chamou *the truth of the imagination*. Toda a escrita possui elementos desta solidão, mas poucos escritores americanos acreditaram tanto no potencial dessa "verdade" como Auster. Auster encara a solidão como um facto simples e inerente à condição humana, que se faz sentir mesmo no meio da multidão, derivado da certeza de que as verdadeiras vivências ocorrem no interior de cada um. O olhar introspectivo proporciona mais do que o autoconhecimento: dentro de si próprio, em solidão, a personagem-escritor encontra o mundo inteiro, numa escrita simultaneamente solitária e solidária. *L'oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude*²². A obra de âmbito universal, como *The Invention of Solitude*, nasce da solidão, da meditação dentro do quarto: (...) *in the solitude of his room, the world has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once* (IS 162). Deste

²¹ Enquanto que a expressão inglesa *loneliness* veícula um sentimento de abandono ("Eu não quero estar só, eu ressinto-me do fardo da solidão, eu quero estar com os outros"), relevando a emoção, a sensação, o termo *solitude* é semanticamente neutro. Trata-se simplesmente da descrição de um estado: estar só. Cf. (...) *I'absolu d'un Je suis qui veut s'affirmer sans les autres. C'est là ce qu'on appelle généralement solitude (au niveau du monde)*. (...) *Écrire, c'est se livrer à la fascination de l'absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l'essence de la solitude. L'absence de temps n'est pas un mode purement négatif*. Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) pp. 342 e 22.

²² Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

modo, é conferido um novo sentido ao conceito de solidão, patente desde o título. A solidão pode ser encarada como espaço de criação, de descoberta cósmica e individual, de conhecimento global, materializando-se no espaço omnipresente do quarto. Edmond Jabès também localiza o espaço da poesia dentro do quarto, que possui uma vida própria e que ele procura defender de incursões externas. Na sua investigação da cena da escrita, Auster leva muito a sério o desafio de Jabès, entrando no quarto do livro e escutando atentamente a brancura e o silêncio do quarto e da página. *The Invention of Solitude* contém um texto de inspiração jabèsiana, *The Book of Memory*, onde Auster explora o espaço da escrita (livro e quarto), criando uma ficção do livro, num processo que o leitor é autorizado a testemunhar. A já referida questão de Blue em *Ghosts* anima igualmente *The Book of Memory*, que tematiza de várias formas o quarto e o livro: A. descreve com detalhes obsessivos o quarto onde vive e escreve, para além de vários outros quartos significativos no seu passado. Ele retrata a memória em termos arquitectónicos, constituída por quartos onde impressões contíguas são armazenadas. Auster invoca a tradução como imagem daquilo que ocorre quando alguém entra no quarto do livro: *Every book is an image of solitude (...) A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own* (IS 136). O intruso invade a solidão do espaço da escrita, sem nunca saber se irá sair dessa solidão violada com uma sensação de consolidação ou de enfraquecimento. Para Blue, essa penetração na solidão de outrém resultou numa aterradora *mise en abyme*. O escritor surge assim como um fantasma encerrado no quarto que é o livro, impressão visível em *The Book of Memory*, que efectua uma completa fusão entre a vida e a escrita de A. A única forma de sair do quarto será então escrever o livro, criar um universo paralelo de palavras, onde o escritor-personagem possa movimentar-se a seu bel-prazer, sem na realidade sair do espaço delimitado pela mente, pela página e pelos muros, como nas viagens infinitas dentro dos *White Spaces: As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)* (IS 139).

Mas a solidão daquele que voluntária ou involuntariamente dentro do quarto se encerra pode implicar uma impossibilidade efectiva de comunicação

com os demais. Como no caso do muro de isolamento que o pai do autor (o homem invisível cujo retrato dá título à primeira parte da obra, tendo já inspirado S.A. 1911-1979 em *Ground Work*) criou em seu redor, distanciando-o dos outros em todas as relações humanas e principalmente na relação com o filho. Através deste livro, Auster tenta também penetrar nesse espaço fechado de isolamento, trazendo à vida, pela escrita, aquele que acabara de morrer. Mais uma vez, Auster pretende ressuscitar a pedra, através do trabalho da escrita ou, pelo menos, evitar que ela se desvaneça, se funda com o muro da morte, efectuando a transfusão de vida iniciada na obra poética: *I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him* (IS 6). Surpreso com a morte do pai e compelido pela necessidade de sobre ele escrever, Auster elabora *Portrait of an Invisible Man*. Esta tentativa de um filho salvar o pai encontra-se ilustrada iterativamente em todo o texto através do fascínio pela história de Pinocchio e Gepetto²³. A., enquanto personagem-escriptor, está a tentar fazer o mesmo pela memória do pai uma vez que, devido ao seu isolamento característico, nada pôde fazer por ele em vida. Simultaneamente, tudo faz para construir a melhor relação possível com o próprio filho, de quem a realidade externa conspira para o separar. *Room and tomb, tomb and womb, womb and room. Breath and death* (IS 159-160): neste jogo fónico-semântico, o quarto é contraposto ao túmulo, como tentativa de o adiar, se não mesmo de o aniquilar. O túmulo é o final do percurso iniciado no ventre materno, mas o quarto pode ser um outro ventre gerador, criador da escrita perene, num novo ciclo de vida e de morte. O quarto do livro é o lugar onde a morte pode ser transformada em vida (essa é a revelação de *White Spaces*), porque o universo escrito não se rege pelos princípios caóticos e fragmentadores do mundo externo:

Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world (IS 147).

²³ Sam Auster is the first missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones, escreve Charles Baxter no ensaio significativamente intitulado "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction", *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 40-43.

Auster utiliza o quarto como um ventre para dar vida ao livro pois, se bem que o quarto possa ser um lugar claustrofóbico para o corpo, ele é infinitamente fecundo para a mente. A. confere um enorme potencial à linguagem, imaginando-a como a matriz do ser, a matéria genética do mundo (re)criado entre as quatro paredes do quarto, uma vez que, e com inspiração em Heidegger, a linguagem "é o modo como nós existimos no mundo" (IS 161). O quarto do livro é um local alquímico onde Auster espera transformar a morte em palavras de vida, através da regeneração do pai pelo filho.

Em *The Invention of Solitude*, encontramos o tema do isolamento abordado em duas perspectivas. Em *Portrait of an Invisible Man* vemos a solidão da personagem pai, na terceira pessoa, solidão inconsciente de alguém que vive o seu monótono quotidiano alheado dos outros, não por uma qualquer opção ideológica mas antes por um sentimento inato de indiferença e neutralidade: *Solitary. But not in the sense of being alone. (...) Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else* (IS 16-17). O isolamento apresenta-se em termos objectivos, na descrição da própria personagem, projectando-se igualmente nas inúmeras divisões da casa demasiado grande, onde o pai vive sozinho, desde o divórcio até à morte, apenas pernoitando nesta sucessão de *locked rooms* desabitados, na mais absoluta negligência. A casa acabara por tornar-se na metáfora da vida do pai, a rigorosa e fiel representação do seu mundo interior. A morte reflecte-se no esvaziamento progressivo dos quartos, paralelo do progressivo desvanecer da memória do pai, a que A. tenta opor-se pela escrita. Sendo o pai a personagem dominante, o espaço esmagador da casa de dimensões excessivas é o centro de *Portrait of an Invisible Man*, enquanto que A., filho e personagem dominada, limita-se a ocupar quartos exíguos e frequentemente miseráveis, espaços centrais de *The Book of Memory*.

A casa é o reflexo dos acontecimentos mais marcantes da família Auster e, depois de esta se desagregar, do percurso existencial da personagem pai. A memória do divórcio do casal Auster surge através da questão da partilha da casa, assim como o divórcio do próprio A. é encarado através da necessidade de mudar

para o quarto de Varick Street e das visitas à casa da ex-mulher e do filho. Mas esta é uma perspectiva recorrente não só na escrita desta obra particular (por A.) mas também na da obra em geral (por Auster). O tempo parece parar na casa do pai, que vela maniacamente para que nada se altere, mesmo nos mais ínfimos detalhes (como o das janelas sempre fechadas), mas essa vã tentativa é gorada por um evidente processo de degradação inexorável. Por isso A. tanto se surpreende com a morte do pai, repetindo que ele se lhe afigurava como um ser invulnerável.

Em *The Book of Memory*, a perspectiva altera-se: Auster (A.) contempla a sua própria relação com o filho, na primeira pessoa, analisando o seu percurso existencial e o isolamento auto-imposto do escritor em busca de si mesmo. Curiosamente, também o seu filho necessita de se encerrar num quarto "para pensar". A. reinventa a solidão através da metáfora recorrente do confinamento de Jonas no ventre da baleia, de Pinocchio e Gepetto dentro do tubarão e da obsessão pelo espaço claustrofobicamente delimitado do quarto. Descreve meticulosamente os quartos diversos e sempre exíguos onde habitou durante um percurso atribulado ou, então, a forma como vários criadores artísticos encararam esse mesmo tema. Para Auster-filho, a solidão é consciente, racionalizada, analisada, mesmo dissecada nas suas implicações. O quarto, como espaço de solidão envolvente nas suas quatro paredes, está animado, povoado de pensamentos:

Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work (IS 77).

É um espaço interiorizado, de labor intelectual e não, como acontecia com o pai, um mero local de descanso físico. No pequeno quarto do nº6 de Varick Street, A. escreve *The Book of Memory* (*Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits*. IS 88). Auster decifra a sua memória, que habita o mais interior e fechado dos espaços, o quarto da mente. No quarto escreve o livro da memória que está guardada dentro desse mesmo quarto, ambos preenchidos por palavras e solidão: *This room, I now discovered, was located inside my skull* (NYT 293), utilizando a descoberta transcendente do narrador de

*The Locked Room*²⁴. As revelações proporcionadas pela solidão nesse quarto conferem à personagem-escritor a capacidade de tudo compreender simultaneamente e, logo que começa a escrever sobre essa mesma solidão, passar a ser algo mais do que simplesmente ele próprio:

If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. (...) The pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory (IS 139).

A mais completa percepção das possibilidades infinitas de um espaço limitado é alcançada na descrição do quarto do excêntrico compositor S. na Place Pinel em Paris. Aí, S. vivia como um náufrago no coração da cidade, dedicando-se à composição da obra da sua vida, uma peça para três orquestras e quatro coros, que levaria doze dias a executar. O espaço gerador do quarto identifica-se com as qualidades criadoras da mente do compositor. Várias são as visitas reconfortantes que A. faz a esse quarto, pois S. recorda-lhe o verdadeiro pai que nunca tivera. Anos volvidos, A. teme lá regressar, pois receia que este segundo pai tenha também morrido e que mais um quarto da sua memória tenha de ser esvaziado. Neste breve episódio do quarto de S., estão mais uma vez concentrados os grandes temas da obra de Paul Auster: a exploração da cena da criação artística, a relação pai-filho, o medo do vazio da morte e o poder cosmogónico, tudo dentro de um simples quarto:

(...) to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world (...) The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him (...) This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination (IS 89).

²⁴ Em *The Locked Room*, esse mesmo narrador encontra, na casa de campo que Fanshawe em tempos habitara, um pequeno poema vindo do passado e escrito na parede (cf. *Wall Writing*), após vagarear longamente pelos vários quartos. *On the second day, examining the rooms on the upper floor* (NYT 291), como se examinasse os quartos da memória, da mente, desta casa que também corporiza uma etapa da existência de Fanshawe.

Percorrendo quartos distantes da sua memória, Auster explora a solidão de vários artistas. Visita o quarto de Anne Frank, onde o diário foi escrito, e evoca Holderlin, no final da vida, encerrado pela loucura no seu quarto na torre de Tubingen, construído pelo arquitecto Zimmer (quarto). Auster identifica directamente o quarto de Anne Frank com o quarto do livro, onde ela descobriu e escreveu a sua identidade, pois toda a experiência de solidão e autoconhecimento pós-holocausto está irremediavelmente assombrada pelo isolamento absoluto de Anne Frank. No diário e no quarto, a jovem escritora tentou ordenar o caos do mundo que a rodeava, para poder sobreviver física e mentalmente. Auster, escritor judeu, herdeiro de uma ontologia moldada pela História na sua solidão solipsista, tenta igualmente reordenar pela escrita o caótico universo pós-holocausto e pós-moderno, tal como faz a protagonista judia do apocalíptico *In the Country of Last Things*. Transita depois para a pintura, para as mulheres de Vermeer, placidamente sozinhas nos seus quartos, para a tela *The Bedroom* de Van Gogh, descrita em carta do pintor ao seu irmão. Auster compara esse quarto a uma prisão, a um *locked room* (*The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out*. IS 143). Da mesma forma recorda uma visita ao quarto de Emily Dickinson, na sua casa de Amherst, Massachusetts, onde:

(...) the world was already there, in that room (...) Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life (IS 123).

The Invention of Solitude pode ser considerado como uma celebração do quarto e do espaço fechado, onde o espírito se projecta entre as paredes, transformando-o num útero mental, local de um segundo nascimento. Neste encerramento, o sujeito (Auster, Holderlin, Anne Frank, Collodi, Van Gogh, Vermeer, Dickinson) gera-se, em primeiro lugar, a si próprio. Da mera existência biológica ele passa para a vivência espiritual. O confinamento transforma-o num pária voluntário, num naufrago em plena cidade, escondido num espaço secreto do *habitat* urbano. O sujeito tem que desaparecer para poder viver de novo; o auto-apagamento pode ser redentor, por isso os protagonistas de Auster vão até aos

limites da fome e da privação física. A paixão autodestruidora, que toca o aniquilamento total (muito semelhante àquele analisado por Auster no ensaio sobre *Hunger* de Knut Hamsun), transforma o confinamento no quarto numa espécie de ascese secular, sem Deus. O quarto é uma prisão que abre os portões da liberdade criadora e espiritual, o sujeito é um quarto fechado que a persoangem-escritor tem de explorar para encontrar uma saída redentora.

A viagem do pensamento é uma viagem de facto, mesmo que a personagem-escritor não saia nunca do espaço delimitado do quarto, cena do verdadeiro drama humano, local onde o sujeito simultaneamente se perde e reencontra, se fragmenta e volta a reunir. O quarto enquadra o pensamento de A., tal como a página enquadra a escrita que traduz esse mesmo pensamento. *The Invention of Solitude* termina com uma cena de escrita no quarto, tendo como únicos adereços a folha de papel em branco, a caneta e a mesa. Depois de o actor-criador percorrer todo o seu universo, ao caminhar entre a mesa, a cama e a cadeira, as palavras surgem, num contexto autobiográfico muito semelhante ao de *White Spaces*: a solidão cria as palavras mágicas do livro e a escrita reinventa a solidão.



*The New York Trilogy*²⁵ nasce na sequência de *The Invention of Solitude*, tal como podemos ler na entrevista de Paul Auster com Joseph Mallia: *I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of The Invention of Solitude* (AH 260). Auster usa frequentemente um género convencional, como o romance policial, para finalidades metafísicas e epistemológicas. Ele geralmente começa no mundo exterior, real (duro, concreto, perigoso) e lentamente conduz-nos a outro lugar, um *moon palace* interior e

²⁵ Originalmente publicada nos Estados Unidos como *City of Glass* (1985), *Ghosts* e *The Locked Room* (1986) por Sun & Moon Press, Los Angeles.

onírico. Na mesma ocasião, Auster afirma que *The New York Trilogy* foca o problema da identidade, esbatendo as fronteiras entre loucura e criatividade e entre o real e o imaginário. Em *Ghosts*, de acordo com as palavras do autor, é dominante o espírito de Thoreau e o enclausuramento entre os muros de Nova Iorque é muito semelhante à solidão da floresta em *Walden* (1854). Em ambos alcança-se o isolamento perfeito, do qual advem uma transcendente capacidade de observância e reflexão, nos espaços delimitados por muros ou pela floresta²⁶:

The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity - and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his American Notebook, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. "I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than anything else I've read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself (AH 263).

A eventual fragmentação do universo ficcional concebido pela personagem-escritor é colmatada pelo enquadramento na página, através da escrita que a partir do caos imaginário constrói um cosmos legível. Esse enquadramento compreende igualmente a busca de um espaço objectivo, onde o sujeito possa travar a sua própria fragmentação. Nathaniel Hawthorne, figura tutelar referida em *Ghosts* e claramente patente em *The Locked Room*, encerrou-se durante doze anos num quarto para aí encetar a sua obra escrita²⁷. Herman Melville, outro autor predilecto de Auster, buscou a sua identidade através da aventura marítima. Ao passar essa aventura à escrita, criou de facto o seu lugar na literatura. É a clássica busca de uma identidade e de um lugar no mundo, só possível, na pós-modernidade, através do encerramento protector, mas também

²⁶ Cf. o Capítulo 5 de *Walden, Solitude: I have my horizon bounded by woods all to myself (...) I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. (...) I sat behind my door in my little house, which was all entry, and thoroughly enjoyed its protection (...) Why should I feel lonely? (...) What do we want most to dwell near to? (...) but to the perennial source of our life (...)*. Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch (New York: Bantam Books, 1962) pp. 200-8.

²⁷ Com efeito, *The Locked Room* evoca flagrantemente o primeiro romance de Nathaniel Hawthorne, editado em 1828 e cuja publicação foi interrompida no ano seguinte. *Fanshawe*, tal é o seu significativo título, longe de ser considerado uma obra-prima, contribui, no entanto, para o estudo do percurso literário do autor. Hawthorne terá pago cem dólares aos editores Marsh & Capen de Boston para a publicação anónima de mil exemplares, em Outubro de 1828. Cf. Edwin Haviland Miller, *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991).

criador, no interior do quarto, em plena *wilderness* da cidade²⁸. Em *The New York Trilogy*, o labirinto exterior é a própria cidade de Nova Iorque, cidade ícone do pós-modernismo, porque aí se sente mais agudamente a questão da identidade do sujeito, que se dilui na multidão da metrópole²⁹. Nova Iorque tem a imagem utópica de um espaço inesgotável, que convida à exploração, pois existe uma correspondência entre a vastidão do espaço natural e o espaço selvagem da floresta de arranha-céus, como utopia e distopia. No ensaio *The Decisive Moment*, em *The Art of Hunger*, Auster analisa a obra poética de Charles Reznikoff, a quem classifica como *a poet of the eye (...) For it is he who must learn to speak from his eye and cure himself of seeing with his mouth* (AH 35). Tal como Auster, a obra de Reznikoff está profundamente enraizada na cidade de Nova Iorque, por onde o poeta vagueia através da escrita³⁰. Mas Auster sabe que a identificação omnisciente com a metrópole nasce da observação invisível, da fusão com as pedras e os muros da cidade:

If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet - the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity (AH 38).

Se: *Lives make no sense, I argued* (NYT 250); *The point being that, in the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense* (NYT 253); *In the end, each life is no more than the sum*

²⁸ 'In democratic countries', Tocqueville presciently noted, 'each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely, himself.' (...) This near pathological individualism, romantic solipsism and debilitating concern with 'finding yourself' finds expression in the frantic search for instant salvation in a waste of novel therapies. (...) The interminable quest for the chimera of an inviolable identity follows inevitably from the belief that one can never be happy, authentic, genuine, sincere or 'free' until one has finally discovered, through the perilous voyage of self-exploration (an infinite regress to an ever-receding origin), that El Dorado of pure presence and unmediated plenitude of being: *The Real Me*. Currie, "The Eccentric Self", pp. 58-9.

²⁹ Sobre o isolamento e a alienação do indivíduo encerrado no seu quarto em plena metrópole, ver *Manhattan Transfer* (II. *Metropolis*) de John Dos Passos: *He walked home fast, ran up the stairs, and locked the room door behind him. The room was quiet and empty.* John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1925) p. 14.

³⁰ Em *The Art of Hunger*, Paul Auster transcreve um significativo fragmento poético de Reznikoff: *I like the sound of the street - / but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door. / I am alone - / and glad to be alone; / I do not like people who walk about / so late; who walk slowly after midnight / through the leaves fallen on the sidewalks. / I do not like / my own face / in the little mirrors of the slot-machines / before the closed stores* (AH 38-39).

of contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulgue nothing but their own lack of purpose (NYT 217), uma possível solução será encerrar-se num quarto e nele criar um sentido próprio e imaginário para tudo, ou seja, reescrever o universo. De acordo com as palavras do próprio Paul Auster: *stories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. This is what keeps me going - the justification for spending my life locked up in a little room, putting words on paper*³¹. As personagens de Auster possuem processos quotidianos muito próprios para estruturar o caos existencial e todos eles passam pela escrita (como os minuciosos registos, relatórios e catalogações de Stillman, Blue, Quinn, Jim Nashe, Maria Turner). Numa alternativa ao ineficaz sistema imposto pela realidade exterior, essas personagens-escritores-registadores evidenciam uma necessidade elitista e clássica de ordem, associada a um impulso anarquista de destruir os sistemas pré-existentes, numa visão reaccionária da ordem ideal. A linguagem pode ordenar o mundo pois relaciona-se estreitamente com ele (*The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign. Verbal communication can never be understood and explained outside of this connection with a concrete situation.*³²); o conceito de texto uno e fechado muda para o de texto plural e aberto, para usar a distinção de Roland Barthes³³. A premência de preencher ordenadamente o quarto e a folha em branco relaciona-se com o grande fantasma de Auster, o medo do vazio, simbolizado na morte. Por isso o final aberto das suas histórias, pois a morte permanece um mistério sem resposta. A partir da ideia de que *lives make no sense* compreende-se a ausência de um sentido definido em *The New York Trilogy* e os seus finais inconclusivos e frustrantes. Devido à incapacidade de atribuir um sentido à existência humana, o final das narrativas de Paul Auster estabelece um compromisso entre o sujeito e a realidade circundante.

Em *The New York Trilogy*, Paul Auster viaja na escrita, apresentando situações limite, incidindo em personagens solitárias, sem amarras e com grande necessidade de comunicação, para lá das barreiras físicas dos muros dos quartos

³¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 119.

³² M.M. Bakhtin (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I.R. Titunik (New York and London: Seminar Press, 1973) p. 95.

³³ Roland Barthes, *Image Music Text*, trad. Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) p. 158.

onde se isolam. A viagem na escrita é equivalente a uma movimentação mental e caminhar torna-se na representação factual do processo cognitivo. Em *White Spaces*, Auster racionaliza o movimento não como uma simples função do corpo mas antes como uma extensão da mente. Dentro de um simples quarto, a personagem-escritor pode experimentar as infinitas possibilidades de um espaço limitado porque as palavras moldam e expandem os espaços mentais e materiais. Na ficção de Auster, os espaços da cidade, da mente do escritor e da textualidade implodem num espaço de representação verbal, numa zona claramente demarcada por muros físicos e metafísicos. Tal "zona" apresenta semelhanças com a teoria de Brian McHale de que a ficção pós-moderna constrói espaços que permitem a experimentação, abrindo novas existências ontológicas dentro de um território entre dois mundos, *a zone*³⁴. Assim nasce a necessidade de realizar a obra escrita, a fim de se sobreviver e conferir um sentido à existência e ao mundo, pois as coisas existem apenas enquanto as vemos e (d)escrevemos. Nesta perspectiva, o sujeito empírico, com a sua série de estados subjectivos, constitui toda a realidade, e os outros sujeitos, que supostamente existiriam, não possuem mais existência independente do que as personagens sonhadas. Este quadro não representa mais do que o processo da cosmogénese escrita cujas entidades, aparentemente reais, não passam de meros produtos da imaginação da personagem-escritor, sem o qual esse universo nunca existiria. Mas este solipsismo da personagem-escritor pressupõe um isolamento total pois criou um mundo de palavras que não pode existir independentemente do seu pensamento. O quarto simboliza esse mundo, feito pela escrita e para a escrita.

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.

Another ghost.

Exactly (NYT 175).

³⁴ McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 43-58.

Em *Ghosts*, significativamente designado como *Inward Gaze of a Private Eye* por Stephen Schiff³⁵, Blue e Black estão frente a frente nos seus quartos, espaço de reflexão, solidão e conhecimento. Blue está enclausurado, tal como Quinn, e também ele observa um outro enquanto, na realidade, se observa a si próprio, num processo mediato de autodescoberta. Inicialmente Blue encara com certo optimismo a solidão em que se encontra, pois ela permitiu-lhe tornar-se dono de si próprio, tal como Quinn e Marco Fogg, ao libertarem-se de tudo em plena cidade. Mas Blue ignora que está igualmente a cair numa caverna (quarto) escuro, onde a sua identidade irá questionar-se, modificar-se e, em última instância, correr o risco de desaparecer. *All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out* (NYT 145). Ao observar Black (negro, ausência de cor e de luz), entra simultaneamente na caverna negra do desconhecido que está dentro de cada ser humano e de si mesmo.

Na primeira incursão que Blue efectua ao interior do quarto de Black, apercebe-se de que está a aceder a algo mais do que a um simples aposento quotidiano. Quando aceder ao interior das quatro paredes *the door will open, and after that Black will be inside of him forever* (NYT 183). Entrar no quarto de Black será como entrar no mistério e desvendá-lo porque será o mesmo que entrar na mente do próprio Black, no último reduto por explorar, neste interminável jogo de olhares. *The door opens, and suddenly there is no more distance, the thing and the thought of the thing are one and the same* (NYT 184). Blue entra no quarto de Black, que parece aguardá-lo, e rouba os escritos de Black que não são mais do que os relatórios inúteis do próprio Blue. *To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it* (NYT 190). Tal como em *City of Glass*, o romance policial dá lugar à narrativa de autodescoberta. Blue entrou no espaço do quarto e do pensamento que esse mesmo quarto corporiza, está dentro do espaço sagrado daquele que observa há mais de um ano e, por isso, há uma certa desilusão com a muda austeridade do

³⁵ Stephen Schiff, "Inward Gaze of a Private Eye" in *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987), 14.

quarto. Não há imagens que evoquem um afecto de Black, pois não há ligações com o mundo exterior. *It's no man's land, the place you come to at the end of the world* (NYT 185): aqui apenas se movem as personagens, numa terra de ninguém vazia, entre a fantasia e a realidade, como uma página ainda em branco. No fim do mundo, tudo é posto em causa e tudo terá que ser construído de novo, numa nova cosmogonia pela mão do escritor. Este é um *White Space* antiteticamente habitado por Black, onde reinam a ordem perfeita e o livro interminável. O quarto é apenas o espaço da escrita, existe para que nele a obra seja criada ou infinitamente relida:

It looks like a big book, Blue continues.

Yes, says Black. I've been working on it for many years.

Are you almost finished ?

I'm getting there, Black says thoughtfully. But sometimes it's hard to know where you are. I think I'm almost done, and then I realize I've left out something important, and so I have to go back to the beginning again. But yes, I do dream of finishing it one day. One day soon, perhaps.

I hope I get a chance to read it, says Blue.

Anything is possible, says Black. But first of all, I've got to finish it. There are days when I don't even know if I'll live that long (NYT 185).

O vazio testemunhado nesta primeira visita só aumenta o mistério e o recém-descoberto tormento da autoquestionação de Blue. O quarto é apenas a cena do drama, não uma explicação para os seus intervenientes. Sair ou entrar nele é como sair ou entrar na história que tomou conta das vidas de Blue e Black. *What if he stood up, went out the door, and walked away from the whole business?* (NYT 186), considera Blue naquilo que pode ser entendido como uma curiosa alusão metaficcional por parte da personagem. Impossível porque sair do quarto, afastar-se de toda a história, é como sair da vida conferida pelo livro às instâncias ficcionais. O destino tem que cumprir-se: Blue só deixará o quarto nas últimas linhas do conto, após matar Black e desvendar o mistério da obra, escrita e vivida por ambos.

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it (NYT 195).

The end of it... de Blue, de Black, do mistério e de *Ghosts*. Por outro lado, entrar só no quarto de Black, já sem o auxílio do disfarce e acedendo directamente à obra escrita, será uma forma de aceder à chave do enigma que se transformou no cerne da vida de ambos. Porém, a chave revela-se ainda mais enigmática do que o próprio mistério porque o acaso (*the light falls by chance on a pile of papers stacked neatly at the edge of Black's desk*, NYT 188) determinou que Blue recolhesse a pilha de papéis que contém os seus próprios relatórios. O acaso e o texto surgem interligados, à boa maneira pós-moderna, recordando a génese do texto de *City of Glass* que, segundo as palavras de Paul Auster, foi motivado por um acaso, por uma chamada telefónica errada. Também um interlocutor misterioso toma Quinn por um certo Paul Auster, proprietário de uma agência de detectives. Na realidade, o romancista Paul Auster é a "agência" de onde derivam todas as complexas personagens de *The New York Trilogy*. Tal como *The Red Notebook* é um registo escrito de acasos que tiveram lugar na vida do autor, os relatórios de Blue foram um registo escrito de todos os (a)casos da vida de Black.

Não sendo um intelectual e muito menos um leitor, Blue metamorfoseou-se em escritor, ou seja, em alguém que vive dentro de um livro³⁶. Torna-se num prisioneiro virtual no seu próprio quarto e compreende o terror do escritor:

(...) seeing the world only through words, living only through the lives of others. (...) There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (NYT 169-170)

É a condição primeira do escritor aprisionado, encarando a página em branco sem as estruturas da história, intriga ou acção para o apoiar. Blue está perdido no livro e no quarto. As suspeitas de Blue de que a sua vida fora capturada por um livro confirmam-se durante as duas visitas ao quarto de Black. Mas foi ele próprio quem

³⁶ Cf. as palavras do próprio Paul Auster em "Why Write?", ensaio do homónimo *Why Write?: If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer* (p. 25). Ou, segundo Maurice Blanchot: *Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude ou menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel*. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 27.

criou o livro que o aprisionou, pois Blue e Black estiveram a escrever a mesma obra. Quando Blue compreende que Black é o seu duplo, ele também se apercebe de que o quarto de Black é outro cenário da escrita. Ao confrontar-se com a escrita de Black, Blue recupera a sua própria escrita e compreende aquilo em que se tornou. Porque entrar no quarto é o mesmo que entrar na alma daquele que o habita ou que nele escreve. Mais uma vez, *to enter Black (...) was the equivalent of entering himself*. Através da escrita, Blue conferiu sentido à existência de Black, no seu isolamento total, ordenando-a e evitando a sua fragmentação. E igualmente ordenou a sua própria existência pois, neste universo especular de duplos, não se sabe ao certo quem é o satélite de quem. Num plano mais lato, certas culturas e civilizações, com seus respectivos universos, também baseiam a sua cosmogose na escrita, através de livros como a Bíblia, o Corão ou o Talmude. Como autor da escrita ordenadora, cosmogónica, Blue adquire poder sobre Black e sobre o seu próprio destino. Com efeito, Blue domina fisicamente Black, põe um mais que provável fim violento à sua existência e decide o final da história, ao abandonar definitivamente o quarto do livro. Através da personagem, Auster pinta o retrato de um tipo de escritor sobre o qual Blue nada sabe: o escritor pós-moderno³⁷. *There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book* (NYT 169), eis a solidão solipsista do escritor, numa sociedade fragmentada em indivíduos isolados. Ao deixar o quarto, Blue deixa igualmente o livro e todo o poder cosmogónico que o trabalho da escrita lhe proporcionara.

Ghosts teve origem em *Black-Outs*, uma quase desconhecida peça inédita de 1976, em um acto³⁸. Nesta peça, o cenário é igualmente fechado e limitado a um escritório fora de uso, cheio de papéis e arquivos, apenas com uma porta com painel de vidro e duas janelas, recordando a dramaturgia de Beckett. Aí habitam

³⁷ *There is perhaps a further homologous correspondence between the problem of personal identity (character, the subject) within the postmodern text and critical uncertainty as to the generic identity or status of the postmodern text itself: the rejection of a single, consistent style or genre related to the liquidation of illusory self-identity.* Currie, "The Eccentric Self", p. 66.

³⁸ Publicada pela primeira vez por Gérard de Cortanze no dossier dedicado a Paul Auster, em *Magazine Littéraire* 338 (Dezembro de 1995), 50-8. As citações aqui utilizadas são traduzidas da versão francesa do *Magazine Littéraire*. *Blackouts* é referido em *The Locked Room* como sendo o título de uma das obras de sucesso de Fanshawe.

personagens quase homónimas de *Ghosts*, num contexto muito semelhante: Green é um escrevente submisso e silencioso das palavras ditadas por Black, que se define como sendo apenas "a mão que escreve as palavras", só ouvidos, sem boca, evocando Bartleby. A personagem Blue, longamente aguardada, entra finalmente em cena, penetra no espaço fechado (e negro) de Black pela porta, após ter sido vislumbrado por Green através da janela. Estas são as únicas vias de comunicação com o exterior, pois ninguém sai deste quarto, numa completa solidão auto-imposta. Também Blue, em tempos, observou obsessivamente um homem que, como ele, vivia na maior solidão. À janela, observou o seu objecto e sobre ele escreveu, naquilo que se revelou ser uma forma subtil de o aniquilar. Com efeito, ao transformar o sujeito em palavras, Blue retirou-lhe a capacidade de existir independentemente dessas mesmas palavras e da escrita por si comandada. Transformou-o numa personagem dependente de um autor, tal como o próprio Blue depende de Auster no cenário de *Black-Outs*. Blue exerceu a autoridade máxima do escritor, transformado em solipsista despótico: "Não. Tudo desapareceu. Nós fizemo-lo em palavras, é tudo". É essa a intriga de *Black-Outs*: Blue narra a forma como registou por escrito tudo aquilo que o "homem observado" fazia e Green regista por escrito tudo aquilo que Blue diz.

Tal como em *Ghosts*, Blue descreve o quarto do "homem observado" em termos de total austeridade e isolamento do exterior, apenas vocacionado para a escrita da obra à qual, diz ele, toda a sua vida foi dedicada. Lá dentro, existe apenas o trabalho da escrita, numa metáfora do escritor e da sua mente, onde imperam as palavras e a obra. Esta história interminável e circular, de desfecho aberto com um diálogo que recomeça, está fechada num quarto, com personagens que nunca saem nem contactam com o exterior. Estarão para sempre lá encerrados pois a história não tem fim e termina com a preparação de um novo e interminável diálogo, como se caminhassem em círculos dentro do quarto, num *White Space* infinito, impossível de preencher. O espaço rectangular do quarto (cenário) enquadra em si o círculo infinito da história³⁹.

³⁹ Cf. (...) *que l'oeuvre soit infinie (...) l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (...) L'infini de*

Do mesmo modo, o espaço fechado e bem delimitado da *The Brooklyn Cigar Company*, em *Smoke* e *Blue in the Face*, é o palco central de ambas as histórias, tanto na versão escrita como na versão cinematográfica. As personagens vão sendo apresentadas à medida que entram neste palco, espaço interior decorado e caracterizado com extremo cuidado, conforme sublinhado por Paul Auster e Wayne Wang. Em *Smoke*, o apartamento de Paul Benjamin, exíguo centro de uma vida de trabalho e solidão, é de uma absoluta austeridade, orientado apenas para a escrita e indício de uma mera sobrevivência a nível pessoal. Se a biografia de Benjamin recorda a de Quinn em *City of Glass* (escritor em crise, família morta), o seu quarto lembra também o de Quinn, Blue, A., Samuel Farr, Marco Fogg, a cela de Ben Sachs, o atrelado de Jim Nashe. E, mais uma vez, o escritório e quarto de Bartleby, com a sua janela virada para um muro de tijolos, o recanto para dormir e a pequena cozinha: *The workroom is a bare and simple place. Desk, chair, and a small wooden bookcase with manuscripts and papers shoved onto its shelves. The window faces a brick wall* (S 28). Por todo o lado, indícios de uma extrema solidão e dedicação exclusiva à escrita. A solidão quebra-se quando Paul Benjamin admite nesse espaço fechado de isolamento uma outra personagem, Rashid, que de novo o desperta para a vida⁴⁰.

A magia do espaço interior reaparece em *Auggie Wren's Christmas Story*, uma peculiar história de Natal inserida em *Smoke* e publicada pela primeira vez no Natal de 1990 em *The New York Times*. O cenário central situa-se no interior do apartamento de uma velha senhora negra, nos caóticos *projects* de Boerum Hill, local pouco convidativo mas com uma dose de magia natalícia capaz de despertar a solidariedade humana, aparentemente perdida em Nova Iorque, tantas vezes outro *Country of Last Things*. Essa magia natalícia quebra-se quando Auggie sai

l'oeuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. (...) L'oeuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là - pour une part du moins - la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, pp. 10 e 53.

⁴⁰ Com *Smoke* e *Blue in the Face*, Paul Auster teve a oportunidade de sair do quarto e, no entanto, continuar a escrever: *It was a great experience, it got me out of my room.* Kenneth Chanko, "Smoke Gets in Their Eyes" in *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30/July 7, 1995), 14-15.

do pequeno apartamento, fechando a porta à história e perdendo o rasto da velha senhora para sempre.

The Locked Room, a terceira narrativa da trilogia, oferece-nos um paralelo falsamente infantil do quarto, solitário espaço fechado de meditação com alcance universal, metaforizado na caixa onde Fanshawe se encerrava em criança, para aí exercer aquilo que o narrador encarava como um poder mágico: *It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good* (NYT 220). Esta definição da caixa mágica serviria perfeitamente para caracterizar o sublime confinamento dentro do quarto que é o livro e quase transcreve as ideias patentes em *White Spaces: I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. (...) I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me* (GW 85).

Fanshawe alcança pensamentos e capacidades únicos nos espaços mais recônditos e secretos que, na realidade, se situam no interior da sua mente, que os preenche, atribuindo-lhes um significado cosmogónico (*This room, I now discovered, was located inside my skull*. NYT 293). Esse espaço de segredo impenetrável é como que *a room of one's own*, adaptando a expressão de Virginia Woolf. No quarto interior realiza-se o processo ainda mais interior porque psicológico da criação literária. No entanto, a verdade última não está ao alcance do narrador e, por isso mesmo, é também vedada ao leitor. Enquanto que Fanshawe nunca convida o seu amigo para dentro da caixa, Aesop partilha com Walt o seu mundo imaginário de palavras, desvendando-lhe horizontes que permitirão, muito mais tarde, que Walt escreva a história da sua vida. Parece ser mais fácil partilhar as palavras já escritas do que o espaço mágico da criação, propriedade exclusiva do artista escritor. Nunca acedemos ao teor das viagens e meditações de Fanshawe dentro da caixa nem ao conteúdo do livro onde ele anotou, durante seis meses, as motivações que o conduziram ao enclausuramento. Esse *red notebook* é entregue ao narrador, imediatamente lido, esquecido e destruído, sem proporcionar qualquer ensinamento ou divulgação, nos derradeiros

instantes de *The Locked Room*. Com efeito, se bem que Fanshawe se recuse a deixar o quarto fechado, ele deixa ao narrador o seu caderno vermelho que, assegura, irá clarificar os seus planos. Afirmando ter ingerido veneno, não teme já nenhuma intervenção do mundo exterior. Porém, nada há de revelador no conteúdo do livro que estenderia o seu campo referencial até aos dois contos precedentes na trilogia de Auster. Tal como o narrador admite, o livro prevalece como um último monumento à ininteligibilidade de Fanshawe: *Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible* (NYT 314). Hesitando em cada passo, em cada palavra que encontra, o narrador destrói o livro página a página enquanto o lê e acaba por atingir o final de *The Locked Room* ao mesmo tempo que os leitores e com um idêntico grau de conhecimento.

O mesmo sucede com os *best-sellers* póstumos de Fanshawe, *Neverland*, *Miracles* e *Blackouts*, editados pelo narrador mas cujo conteúdo desconhecemos, tal como ignoramos o teor do *Leviathan* de Ben Sachs no homónimo *Leviathan* ou do infinito livro de Samuel Farr em *In the Country of Last Things*, obras de suposto âmbito universal e transcendente, verdadeiras revelações, no sentido sagrado do termo. Desconhecemos igualmente o contexto do livro onde Quinn anota os seus derradeiros pensamentos de alcance sobre-humano ou da obra a que Black teria dedicado toda a vida. Mesmo o sujeito poético de *White Spaces* está apenas *on the brink of discovering some terrible, unimagined truth*, que não chega a alcançar ou que, pelo menos, não partilha com o leitor. Porque o universo imaginário pode ser ordenado pela personagem-escritor mas não explicado nos seus mistérios essenciais, o da criação e o da morte:

(...) Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out.

Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all (NYT 220-221).

Estas são obras que descrevem universos intocados pelas condições de narratibilidade, presas de um fechamento inenarrável. Auster utiliza o romance policial para explorar ausências linguísticas e filosóficas, evitando deliberadamente as soluções, pois compreende que, enquanto autor-detective, não pode encontrar a pista única, a resposta simples. Ele escreve um romance acerca de desígnios metafísicos mais elevados. Estas referências constituem comentários metatextuais sobre um texto original desconhecido, que remetem para o poder da linguagem de fazer e desfazer mundos (*American postmodernism may be seen to endorse a rhetorical view of life which begins with the primacy of language*⁴¹) e para a relação entre ser ficcional e ser ilusoriamente real. Um ciclo de criação ficcional, destruição e recriação fica claro no processo cosmogónico do escritor de ficção, sublinhando a sua liberdade para projectar um mundo (*Shall I project a world?*, agoniza a heroína de Pynchon em *The Crying of Lot 49*⁴²). Neste processo, vislumbramos algumas das características da estrutura ontológica dos trabalhos ficcionais e dos seus mundos que o pós-modernismo exhibe. O pós-modernista confirma e subverte simultaneamente o poder da representação literária, pois é necessário reconhecer a existência de um sistema para de seguida o rejeitar e desconstruir. Tal como Auster faz em relação à tradição literária norte-americana (desde nomes como Melville e Hawthorne até à tradição do policial negro à *la Philip Marlowe*) de que necessita como entidade subjacente à sua própria parodização⁴³. A equivocidade pós-moderna emerge em Auster no seu romance anti-policial e anti-epistemológico, conduzindo-o de novo para as categorias ontológicas da escrita⁴⁴.

A referência ao *red notebook* de *The Locked Room*, herdeiro do *red notebook* de *City of Glass*, evoca de imediato a obra homónima de 1993, *The Red*

⁴¹ Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

⁴² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York: Bantam Books, 1966) pp. 59 e 63.

⁴³ Um exemplo emblemático desta subversão será o momento em que o narrador de *The Locked Room* "baptiza" a rapariga no bar parisiense de Fayaway e a si próprio de Herman Melville, evocando o autor de *Moby-Dick*, obra que Sophie lhe havia oferecido.

⁴⁴ A fragmentação da equívoca identidade pós-moderna aplica-se não só à problemática do sujeito mas também à do próprio género literário: *The plausible coherence, pre-existent unity and propriety of the firm and fixed identity has also been called into question. (...) a recognition of subjectivity as the trace of plural and intersecting discourses, of non-unified, contradictory ideologies*. Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

*Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*⁴⁵. Na sua segunda história verídica, Auster descreve um período de um ano passado no sul de França, em 1973, quando habitava uma isolada casa de campo, local favorável ao trabalho de um jovem escritor. A solidão surge sempre ligada ao trabalho da escrita e a casa de pedra, espaço fechado e delimitado por espessos muros, funciona como motor da obra. Neste velho espaço labiríntico, decorre a existência atribulada (e também ela labiríntica) da personagem, recordando a casa do pai de A. em *The Invention of Solitude* ou a casa-escola da infância de *William Wilson* de Edgar Allan Poe, personagem escolhido por Quinn para pseudónimo literário.

On the one hand, the place was beautiful: a large, eighteenth-century stone house bordered by vineyards on one side and a national forest on the other. The nearest village was two kilometers away (...) It was an ideal spot for two young writers to spend a year, and L. and I both worked hard there, accomplishing more in that house than either one of us would have thought possible.

On the other hand, we lived on the brink of permanent catastrophe... (RN 4).

Tal como em *William Wilson*, a mansão, apesar de espaço labiríntico, é um motivo de deleite para o sujeito: *But the house! - how quaint an old building was this! - to me how veritably a palace of enchantment*⁴⁶. O espaço interior, preenchido por uma multiplicação especular das salas, é habitado por sombras e pelo fantasma do outro, do duplo. Mais uma vez, a questão da identidade encontra-se indissociável da importância do espaço. A mansão de Poe é um labirinto material com um correspondente interior, a nível mental, que propicia a densidade trágica do conto, auxiliado pelo seu aspecto claustrofóbico, com o desdobramento especular da personagem, à imagem das salas da mansão. De salientar que, durante parte da sua estadia em França, Fanshawe habitara um edifício particularmente sólido e isolado (numa transposição ficcional do episódio

⁴⁵ Ver *Le Cahier Rouge* de Benjamin Constant (1767-1830), escritor e político francês de origem suíça, um dos criadores da ideologia liberal. *Le Cahier Rouge* visa as suas errâncias e aventuras de juventude liberta, através das cidades europeias, descobrindo o mundo, o jogo e as mulheres. Focalizado num eu-narrador, transcreve as experiências pessoais, enriquecidas e objectivadas pela reflexão. O conflito patente entre o eu e a sociedade augura já um futuro pouco estável para o autor. Na obra homónima, Auster também refere a sua própria passagem atribulada pela Europa, durante um período de deriva na juventude, e reflecte sobre vários episódios marcantes da sua existência. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, edited with an introduction by David Galloway (London: Penguin Books, 1968) p. 161.

autobiográfico de *The Red Notebook*), mas que lhe permitia um trabalho único de observação, reflexão e escrita, numa clara imagem do próprio sujeito (o eu enquanto casa), inabalavelmente isolado dos demais. Também o quarto fechado onde o narrador finalmente encontra Fanshawe tem simultaneamente uma situação física (em Boston. Ver AH 276) e uma situação intelectual (a mente do narrador, onde Fanshawe sempre esteve). O quarto é, ao mesmo tempo, espaço efectivo e espaço feito de pensamento e para o pensamento⁴⁷.

Se bem que dominado pelo fantasma inibidor de Fanshawe, o narrador, sendo também ele escritor (de segundo plano, evidentemente), partilha da consciência do poder cosmogónico da escrita e da imaginação. Porém, como personagem em autofragmentação, essa consciência só surge como recordação de um passado distante ou em momentos de alucinação. Evocando o tempo em que trabalhou no recenseamento em Harlem, o narrador lembra as dificuldades que experimentou para abrir as portas, para conseguir que os habitantes revelassem o seu interior doméstico. Tornou-se então num inventor de infinitas identidades, fechado na solidão do seu quarto, retirando disso enorme prazer e mesmo com um certo sentimento de missão social, numa das raríssimas referências de Auster ao contexto sócio-político externo. O narrador elaborou uma cosmogonia escrita, dentro do quarto: *It gave me pleasure to pluck names out of thin air, to invent lives that had never existed, that never would exist* (NYT 250), este é o trabalho da escrita, do romancista. Mas esta cosmogonia, que o narrador assume como imaginária, penetra na "realidade" da história imaginada por Paul Auster (que já fora personagem-escritor em *City of Glass*, apesar de o autor afirmar não se tratar de um sujeito autobiográfico), numa *myse en abyme* sobre o trabalho e o poder criador da escrita. Auster justifica essa infiltração na máquina do livro, em *City of*

⁴⁷ Já o quarto que Poe descreve no ensaio "The Philosophy of Furniture" pode ser considerado o "anti-quarto" de Auster e suas personagens, como que numa desconstrução pós-moderna do cânone americano preconizado por Poe. *A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. (...) Even now, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found. The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976) pp. 14-18. A sobriedade apolínea do quarto de Poe, que parece ter inaugurado o motivo literário do quarto fechado em *The Murders in the Rue Morgue* (1841), não atinge a austeridade do quarto de Auster. Poe parece descrever o seu próprio quarto como espaço de superior requinte, enquanto que o de Auster é antes um espaço de superior escrita e meditação.

Glass, como sendo um desejo de ultrapassar os muros que isolam a ficção da realidade. Mais tarde, já no período de decadência delirante em Paris, o narrador auto-caracteriza-se como sublime alquimista que pode mudar o mundo a seu bel-prazer, apenas porque atribuiu uma identidade imaginária a um desconhecido: *I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it. Nothing could stop me anymore* (NYT 296). No entanto, esta nova imagem do poder divino do escritor termina de forma violenta para o "sublime criador", com uma boa dose de ironia.

Os quartos fechados onde Fanshawe se encerra (tanto na mente como na realidade exterior) possuem postos de observação do universo circundante, sem os quais a reflexão e a produção escrita seriam meramente abstractas. O narrador refere que a capacidade de observação de Fanshawe atingiu impressionantes níveis de clareza e perspicácia, sendo capaz de ver e escrever quase simultaneamente: *By now, Fanshawe's eye has become incredibly sharp, and one senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed, the two acts now almost identical, part of a single, unbroken gesture* (NYT 277). Como referido anteriormente, os olhos transportam as imagens à mente (em *Moon Palace* lemos: "*Dammit, boy,*" *he would say, "use the eyes in your head!..."* MP 120) do mesmo modo que as janelas levam as imagens ao habitante do quarto, com um conseqüente trabalho de escrita. O livro escreve-se no quarto da mente e, entre este e o mundo, interpõem-se as janelas dos olhos e das palavras. Como lemos em *Ghosts*, relativamente a Blue e seus relatórios: *Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world* (NYT 146). Encontramos aqui metaforizada a relação entre signo e referente, entre palavra e mundo, este filtrado pela mente do escritor e pelas palavras, ou seja, desnaturalizado, como no *Crátilo* de Platão⁴⁸. O poder da representação literária reflecte o poder cosmogónico do escritor que, no pós-modernismo, simultaneamente escreve e subverte as convenções da narrativa, abolindo as metanarrativas pré-existentes e independentes, como defende Jean-

⁴⁸ Contra Crátilo que afirma que a linguagem corresponde ao sentido profundo das coisas, Sócrates objecta que as palavras exprimem a imagem e não a realidade do mundo.

François Lyotard⁴⁹, num desafio à noção realista de representação que presume a transparência do meio e gerando, assim, um universo escrito alternativo.



Leviathan (1992) funciona quase como uma reescrita de *The Locked Room*, na recuperação, entre outros, do tema da solidão, da exploração dos espaços fechados com sua simbologia recorrente e, em particular, na eterna análise auto-reflexiva sobre a cena da escrita. Aqui encontramos uma marcada consciência metaficcional *ab initio*, com a longa contextualização que o narrador Peter Aaron (P. A. / Paul Auster) nos oferece sobre as circunstâncias da escrita compulsiva desta narrativa urgente. Quando Aaron lê a notícia de que um homem não identificado explodiu numa estrada do Norte de Wisconsin, numa alegoria da fragmentação do sujeito pós-moderno, sabe de imediato tratar-se de Benjamin Sachs, o seu melhor amigo e um promissor romancista. A partir desse momento, Aaron impõe-se a si próprio a missão de desvendar o mistério que envolve a vida e a morte de Sachs, empreendendo uma jornada que é simultaneamente uma autodescoberta.

A casa em Vermont onde Peter Aaron escreve a história de *Leviathan* tem a solidão como principal atractivo. O quarto no pequeno anexo degradado é o local de escrita de eleição para o escritor asceta, recordando *The Invention of Solitude*, preferido tanto por Sachs como por Peter, seu duplo. Nesse quarto, reinam as palavras escritas ou proferidas, que ficam presas entre as suas paredes, pairando no ar ou capturadas na escrita:

It's as if his words were still hanging in the air around me (...) nothing that he said should escape this room. (...) Until the moment comes for me to show what I've written here, I can comfort myself with the thought that I won't be breaking my word (L 9).

⁴⁹ Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*.

A escrita e o quarto estão sempre juntos. Aí ocorrem também alguns dos diálogos e encontros fulcrais para o desenvolvimento da acção: a primeira e última cena do livro (as duas entrevistas com os agentes do FBI, entre as quais Peter narra toda a história) decorrem na casa de Vermont, abordando não só o mistério de Sachs mas também o mistério da escrita, pelo qual o agente Harris nutre grande interesse. No derradeiro instante do romance, Peter conduz Harris ao estúdio, onde irá libertar as palavras da história ali narrada e escrita.

Sintomaticamente, o primeiro livro de Sachs foi escrito na solidão de uma cela de prisão, num *locked room* peculiar:

The book itself doesn't mean much, But I suppose I'm still attached to the place where it was born.'

'And what place was that?'

'Prison. I started writing the book in prison.'

'You mean an actual prison? With locked cells and bars? (L 19-20).

A cela prisional, tal como a cela monástica, prefigura o extremo do isolamento e ascese do escritor, solitário como um monge na sua missão de despertar os outros para a realidade através da escrita. Inerente a essa missão parece estar a deslocação do protagonista do centro para as margens da sociedade. A epígrafe de Emerson *Every actual State is corrupt* não deve ser esquecida durante a leitura de *Leviathan*. Não encontramos nenhuma citação retirada do *Leviathan* de Thomas Hobbes no homónimo romance de Auster. No entanto, o confronto do interesse individual com o bem-estar comum enquadra as acções das personagens. Para Hobbes, são as necessidades egoístas e não os objectivos colectivos que governam o comportamento humano. Sachs foi preso (condenado ao isolamento institucional e punitivo) por se recusar a pactuar com a corrupção moral dessa mesma sociedade, simbolizada na guerra do Vietnam. Mas do isolamento auto ou hetero-imposto, nasce a obra escrita porque o poder da mente é inabalável⁵⁰. Também A.,

⁵⁰ Cf. o poema de Richard Lovelace escrito na *London Gatehouse Prison*, em 1640: *Stone walls doe not a prison make, / Nor Iron bars a Cage; / Mindes innocent and quiet take / That for an Hermitage; / If I have freedom in my Love, / And in my soule am free; / Angels alone that sore above, / Injoy such Liberty.*

Quinn, Blue, Black, Sam, Rushdie e os escritores em geral, no modo como Auster os encara em *The Red Notebook*, escrevem isolados, separados do mundo exterior por muros concretos ou metafísicos. Quando dedicada à cosmogonia escrita, a solidão oferece uma liberdade inigualável, permitindo ao sujeito preencher o espaço vazio com as criaturas da sua imaginação: *You'd be surprised how much freedom that gives you'* (L 21). Eterno duplo de Sachs, Aaron também encontra na recorrência autobiográfica do minúsculo apartamento em Varick Street a sua cela austera onde o trabalho da escrita é a única actividade possível. Este novo espaço será igualmente preenchido pela meditação e pelas palavras, como no episódio de A. e de S. em *The Invention of Solitude*:

It was basic, nonsense survival, but the truth is that I was happy in that room. As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought. (...) But I started working on my novel again in that room, and little by little my luck changed (L 56-57).

A biografia e a caracterização das diversas personagens de *Leviathan* são ilustradas através da descrição dos espaços que habitam. É grande a importância dos quartos, das casas, dos locais de vida e de criação artística e respectivas alterações nas histórias de Peter e Delia Aaron, Ben e Fanny Sachs, Maria Turner e Lillian Stern, constituindo uma verdadeira biografia no espaço. Por outro lado, as crises existenciais das personagens são sempre acompanhadas por uma mudança de habitação. Tal como sucedera já em *The Invention of Solitude*, com A. (Peter Aaron/Paul Auster/A.), a conturbada mudança de Aaron e Delia para a decrépita casa de campo em Dutchess County ilustra bem as suas vicissitudes económicas e pessoais, com um casamento em fase terminal. Quando Delia e David se mudam para um apartamento em Cobble Hill, em Brooklyn, imediatamente ocorre uma reaproximação entre pai e filho e uma tentativa frustrada de reconciliação do casal. O apartamento de Carroll Gardens, sucessor do de Varick Street, permite já a Peter desfrutar por mais tempo da companhia do filho. De modo semelhante, em *The Locked Room*, a evolução do sucesso sentimental e económico do casal Sophie-narrador reflecte-se na comunhão de espaços interiores e nas sucessivas mudanças de apartamento. A posterior degradação desse relacionamento encontra eco nos quartos de hotel e de bordel

que o narrador frequenta solitariamente em Paris. A primeira caracterização da excêntrica Maria Turner inclui uma referência ao seu sótão-estúdio na Duane Street. A felicidade de Ben e Fanny Sachs reflecte-se no poder de atracção da casa de Brooklyn. As breves estadias de Peter na paz deste interior doméstico acentuam, de forma muito negativa, a guerra familiar (descrita com recurso a vocabulário e metáforas bélicas) que o espera lá fora, na sua própria casa. A diferença entre o conforto interior, entre paredes, e o desconforto do mundo exterior é visível igualmente em *City of Glass*, com a visita ao lar dos Auster, e *In the Country of Last Things*, com o quarto de Anna e Sam na biblioteca ou o pequeno apartamento de Boris Stepanovitch. Quando Ben Sachs se transforma no *Phantom of Liberty*, a sua incessante e solitária peregrinação pela América reflecte-se na sucessão alucinante de quartos de hotel e apartamentos alugados, refúgios mas não lares onde prepara pacientemente a sua obra de libertação, à qual sacrificará a vida.

O espaço interior, o quarto, a casa, são o espaço da confidência. Aí Peter escreve a confissão que dá corpo a *Leviathan*. Assim começa o livro e também assim acabará, com a passagem da confidência a Harris. Em espaços interiores ocorrem as confidências últimas e reveladoras de Ben a Maria sobre a identidade e destino do *Phantom of Liberty*. Depois da estadia junto de Maria Turner, Sachs transita para casa de Lillian Stern, para o seu espaço fechado e enigmático, ambos os casos resultando numa relação amorosa mais ou menos correspondida ou consumada. Após o incidente da queda, durante a festa da Estátua da Liberdade, Sachs apenas narra a sua versão do ocorrido a Aaron no sigilo da sua casa. Isto torna-se ainda mais significativo se pensarmos que a consequência maior dessa queda fora o silêncio total e inexplicável de Sachs durante vários dias. Essa queda ilustra bem a passagem abrupta de um interior confortável, na sensual companhia de Maria, para o exterior hostil, um mar de escuridão e morte (...and an instant later he was falling head-first into the night. L 111). O espaço interior surge como um santuário, evocando o ventre materno, não só na capacidade de gerar a escrita mas também na protecção afectuosa que proporciona. Do mesmo modo, em *The Music of Chance*, o carro de Jim Nashe é um santuário, um refúgio para a deriva dos pensamentos, como se fosse um quarto em movimento: *The car became a*

sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore (MC 12). Numa deriva semelhante à do *Phantom of Liberty*, durante a sua viagem ao acaso pela América, Nashe pára em inúmeros quartos de hotel e eventualmente despende algum tempo com Fiona Wells. Mas estas são situações efémeras, despidas de significado e que só acentuam a sua solidão. Já a prova de confiança em Pozzi e no seu póquer acontece no quarto que Nashe com ele partilha no Hotel Plaza, aí traçando o seu destino ao planear acompanhá-lo. Também aí adquire por Pozzi um afecto paternal, quando este lhe confidencia a sua história de abandono. Em *Mr. Vertigo*, é nos sucessivos quartos de hotel partilhados por Walt e Master Yehudi, durante a atribulada *tournee* pela América, que ambos cimentam a sua cumplicidade. Esses quartos ilustram também, pela sua crescente categoria, a ascensão à fama de *Walt the Wonder Boy*. Muito mais tarde, Walt também dividirá o quarto de Mrs. Witherspoon, ocupando o lugar que fora de Master Yehudi e saldando uma velha dívida de gratidão e amizade. A enigmática Mother Sue é caracterizada por Walt como sendo "um muro", conotado com silêncio e mistério, como um muro da morte, do desconhecido. Mother Sue é depositária de saberes ancestrais incompreendidos por Walt, porta-voz do senso-comum americano. Mas será durante a sua doença, no quarto, que Walt descobre o amor maternal da velha índia e o poder dos seus peculiares cânticos e preces ao Grande Espírito dos Oglala.

O tempo flui no quarto, onde se reúnem o espaço e o tempo da criação literária. Sachs recupera o poder da escrita ao mudar-se, como um ermita, para a casa de Vermont:

...it was a bit like being in prison again. There weren't any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what had happened this week. There was comfort for him in that (L 140).

A escrita nasce da solidão, povoando-a de personagens e mundos imaginários. Essa solidão criativa pode encontrar-se na cela de uma prisão ou na vida de ermita no bosque, à imagem do *Walden* de Thoreau: "*It's odd*", he continued, "*but the two times I've sat down and written a novel, I've been cut off from the rest of the world.*"

First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods (L 141). Sachs escreveu o seu primeiro livro e escreve a sua obra prima (*Leviathan*) em celas, de prisão ou de austeridade monástica. Ao deixar essas celas, perde-se no espaço externo e a cosmogénese escrita interrompe-se. Depois da prisão, só em Vermont Sachs voltará a escrever com total entrega, mas mesmo esse estado de graça é interrompido quando se perde, metafórica e literalmente, no exterior sempre hostil. Porque encerrado no quarto ou na cela, a personagem-escritor só tem o espaço que a sua mente cria e esse espaço em branco é o verdadeiro motor da criação literária. Nas cenas finais, Peter Aaron ocupa o espaço de escrita do amigo, sentindo o poder cosmogónico do escritor e do mundo imaginário por ele criado, que se sobrepõe à realidade:

There is a point at which a book begins to take over your life, when the world you have imagined becomes more important to you than the real world, and it barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed (L 218).



Em *In The Country Of Last Things* (1987), encontramos de novo, se bem que num contexto estranhamente raro na obra de Paul Auster, o tema do quarto como espaço de conforto e génese escrita, para além de uma espécie de glosa precoce da frase patente em *Leviathan: There is a point at which a book begins to take over your life*. Nesta fábula negra sobre uma caótica cidade murada pós-apocalíptica, nada existe que não possua uma conotação de agressividade, violência e morte. A solidão está em todos, na obsessão geral pela morte e na busca da sobrevivência a qualquer preço. O outro é sempre um potencial inimigo, o conflito é permanente e o inexpugnável muro da morte atravessa por diversas vezes esta narrativa. Na cidade devastada de *In the Country of Last Things*, em todas as ruas se erguem, de um momento para o outro, mortíferos muros-portagem. A própria cidade encontra-se murada, no limite Oeste pela Muralha do Violino e, a Sul, pela Porta Milenar. Existe igualmente o projecto insano e ciclópico da Muralha do Mar, que iria demorar, pelo menos, cinquenta anos a

construir. Não há notícia segura de quem tenha sobrevivido ao passar esses verdadeiros muros da morte (como, de certo modo, o tristemente célebre Muro de Berlim). Os muros deste "País das Últimas Coisas" demarcam a fronteira entre a vida e a morte, impedem o contacto com o passado, são barreiras contra a vida. Quem consegue entrar, fica presa da cidade e seus horrores, transitando para o inferno⁵¹. As próprias pedras isoladas são fragmentos dessa violência. À medida que as casas são arrasadas e as pessoas vão vivendo e morrendo ao relento, as pedras espalham-se pela cidade. E, como não podia deixar de ser, são utilizadas para matar ou agredir, como nas mortes por delapidação do Antigo Testamento e da cultura islâmica:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. (...) Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. (...) One could say that the stones represent the people's disgust with a government that does nothing for them until they are dead. But that would be going too far. The stones are an expression of unhappiness, and that is all (CLT 17).

Por tudo isto, os quartos e as casas, espaços de refúgio e solidão, são disputados até às últimas consequências. Os poucos que se mantêm de pé, na cidade sem nome, estão sobrelotados, infectos, são invadidos e saqueados e os seus proprietários, legítimos ou também eles saqueadores, expulsos, assaltados ou mortos. As fraudes e extorsões perpetradas por pretensas agências imobiliárias ou por proprietários fantasma são inúmeras. A carência de habitação leva igualmente à coabitação forçada e sempre conflituosa de vários indivíduos sob o mesmo tecto, o que, no entanto, é essencial à sua segurança e sobrevivência, como acontece com a protagonista, Anna Blume, ao compartilhar a exígua morada de Isabel e Ferdinand. Por fim, a necessidade de um abrigo, de uma ilusão de conforto e segurança, mesmo que só por alguns dias, leva às infindáveis filas frente à Casa Woburn, às desesperadas tentativas para entrar e aos ainda mais desesperados estratagemas para de lá não sair, desde as súplicas ao suicídio, passando pela

⁵¹ *All that Fall*, peça de 1957 de Samuel Beckett, evoca constantemente imagens de um mundo vazio, estéril e morto. O carácter único das personagens provém do facto de elas continuarem a existir ou a resistir (como Vladimir e Estragon em *Waiting for Godot*) num mundo absurdo. O absurdo é enfatizado pela justaposição das suas naturezas ignorantes e comuns num mundo onde a morte é, de facto, a ocorrência mais habitual.

automutilação. Durante os poucos dias da estadia, os hóspedes podem gozar daquilo que é considerado um quotidiano normal: um quarto, um duche, refeições quentes, roupas lavadas, um jardim para passear, livros para ler, mas transformados em tesouros inestimáveis, pelos quais vale a pena dar a vida, para as personagens quase selvagens deste romance. Na Casa Woburn há um enorme empenho pessoal e de fortuna apenas para proporcionar aos desalojados dez dias de vida confortável, na normalidade segura de uma casa. Este é um projecto seguramente ilógico, mas nada parece fazer sentido no país das últimas coisas. Tal como a efémera felicidade que Anna experimenta na biblioteca, também os hóspedes da Casa Woburn são devolvidos às ruas ao fim dos dez dias, muitas vezes pela força. Há uma extrema violência que advém da aparente solidariedade e felicidade, sempre enganadoras. Os dramas individuais de Anna e Samuel Farr e os dramas colectivos da Casa Woburn formam um paralelo com o drama universal da cidade em desintegração.

In the Country of Last Things parece padecer de uma verdadeira agorafobia. Quando perseguida pela multidão, Anna Blume encontra refúgio no interior da semidestruída biblioteca nacional, lembrando o direito de santuário medieval, dentro dos espaços sagrados vedados a qualquer autoridade externa e profana, magistralmente ficcionalizados no romance de Umberto Eco *Il Nome della Rosa* (1980), cujo título seria inicialmente *La Libreria*. Relicário de livros oriundos de todos os horizontes, a biblioteca de *Il Nome della Rosa* é como que um grande livro onde se resume o saber do mundo conhecido. Recordando mais uma vez Borges, regressamos ao tema do universo como biblioteca global e infinita. Paul Auster, que trabalhou durante um ano na biblioteca de Columbia enquanto estudante, reintroduz na sua ficção a realidade deste espaço de maturação e conhecimento. Em *In the Country of Last Things*, e tal como em *Il Nome della Rosa*, ela é o centro instável de um mundo mergulhado no horror e no vazio, refúgio de uma população heteróclita que inclui não só investigadores e escritores escapados ao Movimento de Purificação mas também a derradeira comunidade de judeus sobreviventes. A biblioteca, o conjunto de todos os livros,

funciona, por sinédoque, como imagem do livro presente, fornecendo a chave para a sua compreensão⁵².

A segurança e o conforto, sempre muito relativos, são somente possíveis dentro de portas. E a biblioteca, tal como o quarto, é um espaço interior muito especial, rodeado pelo caos literal e figurativo: um interior dedicado exclusivamente aos livros, único porto de abrigo possível na deriva colectiva desta sociedade desagregada. Entrar nos livros, no universo da ficção, parece ser a derradeira solução de sobrevivência, quando a realidade se torna insustentável. E, em mais uma reflexão ficcionalizada de cariz especular, no coração da biblioteca existe o mais interior de todos os espaços, onde alguém ainda persiste na criação de um livro. Como se o quarto de Sam fosse a representação da mente criadora (cf. *This room, I now discovered, was located inside my skull*. NYT 293), rodeada e protegida pelo corpo da biblioteca, pelos muros que enquadram a cena da escrita. O quarto de Sam é depositário do poder cosmogónico e ordenador da escrita, dedicado à construção da obra de uma vida, com horizontes referenciais universais: *The story is so big (...) it's impossible for any one person to tell it* (CLT 102). Sam está prestes a imolar-se ao livro mas, ao mesmo tempo, é a realização do livro que o mantém vivo: *"I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I'd be lost. I don't think I'd make it through another day"* (CLT 104)⁵³. Aqui, Auster apresenta o quarto como célula de salvação, para além de persistir como espaço de criação artística. Porque as personagens perderam há muito a capacidade de sonhar e de criar, elas sobrevivem dia a dia, insensibilizadas pelo sofrimento e pela fome. A arte é um luxo dos tempos de prosperidade e Sam parece ser punido por se ter entregue à inútil

⁵² Sobre a biblioteca enquanto personagem e imagem do universo ficcional, ver: Gérard de Cortanze, "De la bibliothèque comme personnage de roman" e Alexandre Laumonier, "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco", *dossier "L' Univers des bibliothèques: D' Alexandrie à Internet"*, *Magazine Littéraire* 349 (Dezembro 1996), 52-61.

⁵³ *Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces oeuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche.* Blanchot, *L' Espace Littéraire*, p. 56.

metafísica da escrita e da solidão introspectiva. Livro e quarto acabam por desaparecer no mesmo incêndio demoníaco e purificador.

Ao penetrar na biblioteca, Anna entra num espaço mágico, como que num conto maravilhoso, onde encontra aquilo que é já impossível de achar no exterior, na cidade: paz e segurança, a voz amiga e atenta do rabi, o amor de Samuel Farr, um novo abrigo, um filho, um livro para escrever, um objectivo na vida, uma obra a construir (*I lived in the library with Sam, and for the next six months that small room was the center of my world*. CLT 107). Mais tarde, será no quarto da casa Woburn, durante as longas e reconfortantes conversas com Victoria Woburn, que nascerá a sua relação homossexual, num paralelo feminino da paixão por Sam. Mas se a Casa Woburn é o ponto de encontro de todas as tragédias, o quarto na biblioteca é um dos poucos espaços poupados ao caos geral. E é também um espaço de milagre, pois aí é concebido o filho de Anna e Sam, numa cidade onde há muito tinham deixado de nascer crianças. No quarto miraculoso do romance é gerado um ser humano, assim como no quarto da personagem-escritor é gerada a obra. Anna Blume é, até ao momento, a única protagonista feminina da ficção austeriana. Por isso, ela supera os seus homólogos masculinos na capacidade matricial de gerar vida humana, para além de gerar a escrita, como se o seu corpo fosse uma imagem viva e móvel do quarto. Ou como se este fosse a imagem estática e murada do ventre materno. A ambos Anna povoa de vida - o filho seria o livro e vice-versa - mas as duas gestações ficam inacabadas. Quando Anna abandona imprudentemente o quarto, a magia quebra-se e o terror exterior penetra no *White Space* interno, aparentemente imune: os amantes perdem-se, retornam à vida de incerteza e solidão, a criança morre antes de nascer e um incêndio consome a biblioteca, o quarto e o livro. A realidade externa engoliu os sonhos impossíveis gerados na ilha onírica em pleno país das últimas coisas.

Na leitura de *In the Country of Last Things*, afigura-se-nos que a última forma possível de explorar o mundo é encarando-o como um labirinto, um texto confuso e críptico. Descodificar esse enigma, fazer da solidão libertação e encontrar um rumo no meio do caos é a responsabilidade do escritor, como surge metaforizado neste *Country of Last Things*, verdadeira crónica de um "mundo do

fim do mundo"⁵⁴. A cidade é um labirinto por onde se viaja sem destino e o labirinto é o grande tema central do pós-modernismo, o novo espaço do romance, assim como a viagem sem destino é o novo tipo de viagem. O romance de viagem pós-moderno é o relato de uma demanda ao acaso, como em *The Music of Chance*, *Moon Palace* ou *Mr. Vertigo*. Anna Blume viaja até uma cidade labiríntica, por onde vagueia sem destino, numa sucessão de encontros e acontecimentos gerados pelo acaso. Após o repetido falhanço das diferentes formas de afectividade e do fim abrupto do livro em parceria com Sam, é à escrita solitária da carta (fonte do texto de *In the Country of Last Things*) que Anna recorre, na luta contra a destruição. Ela renasce graças à escrita e o próprio texto mima o trabalho de reconstituição do sujeito: a fragmentação inicial dá, pouco a pouco, lugar a uma narrativa mais estruturada e cronologicamente ordenada, reflectindo o modo como Anna se consagrou à escrita da sua carta, reorganizando o caos circundante e reafirmando a sua identidade. Anna escreve aquilo que nunca conseguiu dizer mas a escrita, ao invés de trazer consigo o conforto esperado, não faz mais do que reabrir as feridas reais e simbólicas, uma vez que, se bem que Anna tenha escapado à sorte que lhe reservava Dujardin, ela saiu desta aventura diminuída, fragmentada e estéril. Tal como o projecto de Sam, o de Anna também não chega ao fim: a escrita nunca esgota as suas capacidades expressivas, não chega a dar conta da completa realidade das diferentes experiências, porque o universo é infinito e monstruosa a "soma dos particulares" (como em *Disappearances I*), por isso os constantes e enigmáticos finais abertos na ficção de Paul Auster:

I sometimes wonder how much I have left out, how much has been lost to me and will never be found again, but those are questions that cannot be answered. (...) Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. (...) I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end (CLT 182-183).

⁵⁴ Cf. Luis Sepúlveda, *Mundo do Fim do Mundo* (Porto: Edições Asa, 1995).

This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get where we are going, I will try to write to you again, I promise (CLT 188), lemos, no momento derradeiro em que a carta e o livro terminam. Quando a personagem-escritora passa os portões da cidade e abandona o espaço murado, a narrativa já não pode prosseguir. A própria cidade acaba por revelar-se o mais irremediavelmente fechado dos espaços de escrita em *In the Country of Last Things*.

Contar histórias, a arte e o ofício de Paul Auster, é uma forma de exercício do poder divino de dar vida, atributo exclusivo de Deus e do espaço sagrado do ventre materno, de que Anna Blume comunga: *A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life* (IS 153). Auster dá às suas personagens uma tarefa única: atravessar um espaço que não é mais do que o da solidão. A vida aparece, assim, como um enigma a desvendar, o enigma do caos em *In the Country of Last Things*, do muro a construir em *The Music of Chance*, do olhar em *The New York Trilogy*, do caminhar sobre a água em *Mr. Vertigo*. As personagens de Auster, extremistas da ascese, acabam por caminhar dentro da sua própria mente, apesar de se deslocarem também no espaço fechado do quarto e no espaço branco da página. A personagem-escritor austeriana, após ter carregado os seus gestos rotineiros da mais rara emoção, torna-se em alguém desconhecido aos seus próprios olhos, uma criatura quase imaginária. Não são os feitos que contam mas a maneira de os pensar, viver e escrever, num percurso individual que conduz à clarividência de implicações cosmogónicas.

Podemos concluir partindo da afirmação de Gaston Bachelard: *La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz*⁵⁵. Substituindo a casa pelo quarto, encontramos aqui a caracterização mais pura do espaço literário de Paul Auster, para utilizar a noção desenvolvida por Maurice Blanchot. O quarto é o universo da personagem-escritor, um verdadeiro cosmos, construído e habitado pelo protagonista solitário. Por sua vez, na mente

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin (Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994) p. 36.

dessa personagem habita uma imensidade cósmica passível de ser ordenada e expressa através do trabalho da escrita. A imensidade cósmica está acoplada a uma expansão do ser que a vida quotidiana reprime, que a prudência externamente instituída detem, mas que se revela e exerce em solidão. Na solidão do quarto, a personagem-escritor está num espaço outro, sonhando o universo num mundo imenso. A cosmogénese é o resultado dinâmico do sonho ordenado do protagonista (*The world is in my head*), enquadrada no espaço branco do quarto e da página, sob a forma de obra escrita com todo o seu universo poético e ficcional. Auster utiliza a escrita para reflectir especularmente sobre essa mesma escrita e sua criação, como se colocasse um espelho frente à página que vai preenchendo com palavras.

Ao longo das obras de Paul Auster, as diferentes personagens-escritores acabam por relevar preferencialmente uma das facetas da sua individualidade. Neste capítulo, demos especial atenção àquelas que mais se aproximam do próprio Auster, ou seja, àquelas que comungam de um maior número de características de escritor do que de personagem nas mãos desse mesmo escritor. Abordamos aqui o confinamento enquanto fenómeno sublime e construtivo, à maneira de um ventre onde se manifesta o mistério sagrado da vida. Mas Paul Auster oferece-nos igualmente um confinamento desagregador e destrutivo, onde o espaço fechado é comparável ao túmulo, domínio da morte. Quando a personagem esquece a possibilidade de usufruir de uma faceta criadora (a escrita cosmogónica), ela deixa-se arrastar ao sabor dos acontecimentos manobrados por outrém e, do seu isolamento, nenhuma obra resulta, o caos sobrepõe-se ao cosmos e o sujeito fragmenta-se até à total desagregação aniquiladora. Exploraremos de seguida a antítese disfórica desses *Black Spaces*.

III

A GÉNESE DO NADA NO ESPAÇO DO CAOS

The room. Brief mention of the room
and/or the dangers lurking inside it.

(IS 98)

Durante a exploração do cenário da gênese escrita, concluímos que, entre as quatro paredes do quarto que é o livro, a capacidade criativa encontra-se em liberdade total, num estado selvagem puro que tanto pode conduzir à construção do cosmos como do caos. O quarto é o local onde ocorre o encontro instável, criativo e por vezes perigoso entre a vida e a escrita e as suas conotações positivas de protecção podem ser opostas às conotações negativas do confinamento, reverso do alimento psíquico da solidão. *Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn't exist without the other*¹¹¹. Com estas palavras, Paul Auster reconhece o carácter ambivalente do contexto da escrita, espaço de vivência simultânea de estados aparentemente contraditórios. Se a liberdade da imaginação constrói o livro, o confinamento é passível de transformar o quarto em espaço caótico, quando a personagem-escritor mergulha num excesso solipsista, estéril em termos de construção de um universo ordenado, esquecendo o poder cosmogónico da solidão. Se da solidão não resulta a escrita, o quarto que é o livro não pode existir, ditando o fim da existência da personagem-escritor que o habita, gorando a preservação da própria vida naquele espaço. Resta-lhe sair e diluir-se no exterior hostil, na cidade que evoluiu duma benevolência original e mítica para uma malevolência contemporânea e realista, ou abdicar da identidade conferida pelo estatuto de personagem quando o livro termina. Em ambos os casos, sair do quarto e do livro equivale à não-existência, ao apagamento da identidade e consequente morte enquanto ser individual. Sem uma ligação à estrutura circundante que possa ser comparada ao total do eu, o sujeito sente-se alienado das grandes realidades do ser. A presença torna-se ausência (*absence*), característica da ficção pós-moderna contraposta por Ihab Hassan à presença (*presence*) modernista¹¹². Ou, segundo Peter

¹¹¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 113.

¹¹² Hassan, "Postface 1982", pp. 81-92.

Currie: *It becomes a matter of equal importance to recognize the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of commodity culture as a whole*¹¹³.

Quando os muros em redor da personagem-escritor são encarados como demarcação do confinamento supremo da morte e não da liberdade absoluta do espaço da criação literária, o indivíduo que nele se encerra encontra-se dentro de um túmulo e não de um quarto: *It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole* (IS 77).

O espaço do caos é criado na ficção mas não é criador de ficção, na leitura especular que estamos a seguir, baseada na exploração da cena da escrita por parte do próprio escritor. Esse espaço negro não cosmogónico destrói a personagem que o habita, estabelecendo o final da história¹¹⁴. *The New York Trilogy* é uma sucessão de espaços onde nada acontece e tudo se fragmenta. O nada rodeia as personagens e anula-as, a escrita torna-se anti-escrita, auto-consome-se e finda, pois nada pode ser simultaneamente o próprio e o duplo antagónico de si próprio. A expansão do cosmos imaginário não logra confinar-se ao espaço fechado do quarto e inicia uma implosão, uma viagem de regresso ao local obscuro onde teve origem, na mente da personagem-escritor que vê assim gorada a sua cosmogonia. Infinitamente fechado sobre si mesmo, o potencial *white space* da página torna-se num *black space* de onde nenhuma mensagem emana. No entanto, e para que a obra escrita sobreviva até ao momento da leitura, para que se produza uma dissolução efectiva da personagem, Paul Auster cria estratégias que garantam a verosimilhança da narrativa do nada, da fragmentação, do domínio do caos. Ao invés de nos fazer aceder directamente ao espaço branco do quarto e do livro, preenchidos pelo cosmos alternativo, testemunhamos o processo inverso através de anotações e relatórios recolhidos posteriormente (*City of Glass* e *Ghosts*), através do depoimento mais ou menos

¹¹³ Currie, "The Eccentric Self", p. 69.

¹¹⁴ Cf. o comentário do narrador anónimo de *Invisible Man* (1952) de Ralph Ellison, romance acerca do desaparecimento do sujeito e do colapso da perspectiva moral: (...) *the mind that has conceived a plan for living must never lose sight of the chaos against which the pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge.* Ralph Ellison, *Invisible Man* (London: Penguin Books, 1985) p. 468.

lúcido e credível de testemunhas próximas (*The Locked Room* e *Leviathan*) ou, no melhor dos exemplos, através da autobiografia desalentada e inconclusiva do próprio sujeito experienciador (*Moon Palace*) porque, não esqueçamos: *Impossible, I realize, to enter another's solitude* (IS 19).

The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: H"lderlin in his room (IS 98). O quarto é assim, e comprovadamente, um potencial espaço de perigo e loucura, como no caso de H"lderlin, referido em *The Invention of Solitude*, que viveu mergulhado na esquizofrenia durante trinta e seis anos, no quarto que Zimmer para ele construiu. Igualmente, em *Moon Palace*, Zimmer encarna o quarto onde acolhe o semi-louco e moribundo Marco Fogg. Ambas as personagens, com a sua singular onomástica, são quartos que construíram outros quartos, evidenciando uma capacidade de génese duplicativa inalcançável para a personagem em desagregação, que já nem a própria identidade consegue preservar e a quem só resta recolher-se a esse espaço derradeiro (*These four walls hold only the signs of his own disquiet*, IS 78).

No quarto, cria-se a obra de arte escrita, através de uma espécie de magia branca, por contraponto à magia negra do *black room*, paroxismo da reclusão onde, em *City of Glass*, o jovem Peter Stillman teria de descobrir as palavras de uma nova linguagem, após ter-lhe sido inventada a maior das solidões: *In the dark I speak God's language and no one can hear me* (NYT 21). Se ninguém o pode ouvir, as palavras não sobreviverão ao locutor, morrerão com ele, nunca deixarão o espaço negro da mente desconhecida e do quarto irremediavelmente selado. A função narrativa perde os seus elementos chave, os seus heróis, as suas vicissitudes, percursos e objectivos. Ela dispersa-se em nuvens de elementos de linguagem, mergulhando na desconstrução global, na caogonia. A nível literário, desmancha-se a trama da narrativa, as delimitações clássicas dos diversos campos narrativos sofrem um trabalho de problematização, desaparecem cânones, produzem-se miscigenações nas fronteiras dos géneros. Nesta disseminação dos jogos de linguagem, é o próprio sujeito que parece dissolver-se.

As três narrativas que constituem *The New York Trilogy* - *City of Glass*, *Ghosts* e *The Locked Room* - repetem essencialmente a mesma história. Todos

empregam e desconstroem os elementos convencionais do romance policial, resultando numa investigação recorrente da natureza, função e significado da linguagem, mas também da solidão, do encerramento e da problemática da identidade. O labirinto de *The New York Trilogy* é povoado de observadores misteriosos, autores alternativos, espelhos olhando espelhos e indivíduos mais ou menos desaparecidos, estruturado pela observação e demanda de entidades perdidas ou reencontradas. Este universo de caos e não-solução conduz os detectives de Auster por percursos muito diferentes dos estabelecidos inicialmente.

City of Glass, o conto que inaugura *The New York Trilogy*, ficcionaliza a degeneração da linguagem, as mudanças de identidade, a luta para manter as características humanas numa grande metrópole, quando a própria cidade está mergulhada na sua rotina mecânica desagregadora, que apaga totalmente qualquer indivíduo. Apesar de esta trilogia ter como título, cenário externo e fio condutor a metrópole nova-iorquina, são as cenas de interiores que despoletam e fazem avançar a acção. *City of Glass* tem início no apartamento de Quinn, um escritor em crise literária e existencial sob o signo da morte, que atravessou já diversas formas de vida e identidades. Quinn é um vagabundo no labirinto da cidade, um homem que, através do movimento, cria o seu próprio vazio, um utopista sem destino. Ele vive a condição pós-moderna descrita por Lyotard: (...) *la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien (...) un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme*¹¹⁵.

Após o primeiro telefonema, Quinn interroga-se sobre o que teria feito Max Work, pois o escritor não resiste à tentação de deixar a realidade para desfrutar de alguns momentos no espaço da ficção. Uma vez aceite o caso, o enfoque espacial transita para o apartamento de Peter e Virginia Stillman, numa estrutura inicial semelhante à de *Ghosts*. A narrativa imediata da infância de Peter Stillman, violentamente encerrado no *dark place* em busca dos signos de uma nova linguagem divina, estabelece um disfórico paralelo com os quartos onde o artista se encerra para descobrir em solidão a palavra poética. Mas o isolamento de Stillman surge

¹¹⁵ Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

inerente à criação de toda uma nova linguagem e não somente à sua recriação com fins estéticos. A narrativa de Peter, cativo das trevas em nome de um pseudo-deus ameaçador, ocupa nove páginas de ininterrupto discurso directo e, no final, Quinn apercebe-se de que transcorreu um dia inteiro e que estão agora sentados na escuridão. Quinn recorda vários exemplos de crianças que cresceram em total solidão e silêncio e a influência dessa mesma solidão na linguagem adquirida, ilustrando tragicamente a relação enigmática entre o silêncio e as palavras. Ironicamente, quando Stillman-pai é preso, também ele é encerrado num *dark place* punitivo, de acordo com a narrativa do filho. Esse "lugar escuro" assemelha-se a um túmulo de vivos, habitantes involuntários de um espaço onde outros os conduziram. Stillman-pai aí sepultou o seu próprio filho vivo, estabelecendo uma dicotomia disfórica com o filho morto de Quinn, no caixão (*He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter.* NYT 35) ou, intertextualmente, com o filho de Mallarmé em *Mallarmé's Son* (AH 228) e *A Tomb for Anatole*¹¹⁶.

No interior da casa do escritor "Paul Auster", Quinn encontra um interlocutor atento, hospitalidade e a imagem da família que perdeu, enquanto que as ruas são o cenário dos mais negros momentos do seu percurso existencial. Nova Iorque simboliza o nada que Quinn construiu em seu redor e a que nunca conseguirá escapar. A agorafobia pós-moderna tende a encarar o processo urbano como incontornável e caótico, onde a anarquia e a mudança constante assumem um papel preponderante, em situações tão inconclusivas como as narrativas urbanas de *The New York Trilogy*. Ao deixar o apartamento dos Auster, Quinn apercebe-se do grau da sua própria perda e solidão: *Quinn was nowhere now* (NYT 104), apesar de se encontrar no seu espaço doméstico, de potencial felicidade. Quinn gostaria de ocupar o espaço de Auster, que enquadra um universo perfeito, numa cruel intervenção do pseudo-autor, exibindo a sua felicidade frente à personagem que a si deve o vazio afectivo, por um capricho da escrita onnipotente. No meta-espaço

¹¹⁶ Stephane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster (San Francisco: North Point Press, 1983).

entre Auster e Auster (autor e personagem-escritor), Auster (qual deles?) encena um complexo jogo com o seu próprio nome e estatuto, associando-se e dissociando-se simultaneamente a uma personagem-escritor que tanto poderá ser uma figura secundária como a figura principal, o autor primeiro. Apercebendo-se de que não é mais do que um mero objecto da e na mão do escritor, Quinn decide apropriar-se da sua identidade, ele que tão acostumado está a utilizar pseudónimos literários, numa tentativa de vingança pueril mas não inconsequente.

Quinn contempla as paredes do seu próprio quarto que reflectem na cor a passagem do tempo:

He sat down in his living room and looked at the walls. They had once been white, he remembered, but now they had turned a curious shade of yellow. Perhaps one day they would drift further into dinginess, lapsing into grey, or even brown, like some piece of ageing fruit. A white wall becomes a yellow wall becomes a grey wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still (NYT 104).

O branco pode aproximar-se gradualmente do negro, até com ele se confundir, como na crescente identificação de Black com White em *Ghosts*. A cidade cobre as paredes com o seu fumo, assim como cobrirá o rosto e as roupas de Quinn com as marcas indeléveis dos dias passados no beco, em progressiva degradação, ilustrando a intangibilidade do eterno. Também na história de Peter Freuchen, em *The Invention of Solitude*, o protagonista cobria com a respiração as paredes do igloo que construía como abrigo, apressando a própria morte. No beco, Quinn esconde-se durante um período de tempo indefinido, protegido por vezes pelas paredes de um caixote de lixo, fundido na cidade: *It was as though he had melted into the walls of the city* (NYT 116). Este enclausuramento entre os muros de Nova Iorque pode constituir uma recuperação urbana pós-moderna do motivo do isolamento na floresta do *Walden* de Thoreau, obsessivamente relido em *Ghosts*. No entanto, é ainda mais evidente a semelhança com a contemplação hipnótica da parede por *Bartleby*, com

quem Quinn partilha traços comuns¹¹⁷. O percurso e o espaço de Quinn retrai-se como o de Bartleby, desde a ilha de Manhattan até à pequena divisão sem janelas, antes de se retirarem, por sua vez, do mundo e do texto. À anti-escrita do escriba corresponde a incapacidade de Quinn em solucionar o caso Stillman. Tal como o *Scrivener*, também Quinn reduz ao mínimo as suas necessidades de sono e comida e passa os últimos tempos só, num quarto, misteriosamente alimentado e empenhado em estranhos exercícios de pensamento e escrita. Ambos escrevem nús ou semi-nús (de acordo com os padrões da época de Melville), num prelúdio à identificação final de Quinn com Peter Stillman-criança, como se ele fosse simultaneamente o novo sujeito e objecto do projecto que Stillman-pai abandonara. (...) *language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language* (NYT 43): o cativo de Peter é levado a cabo em nome desta necessidade de inventar uma nova linguagem, pura, divina e intocada pelos vícios da comunicação. Peter foi aprisionado por muros feitos de palavras inexistentes. No entanto, Stillman estabelece aqui um verosímil paralelo entre a inadequação signo-referente da linguagem e a fragmentação do universo pós-moderno:

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos (NYT 77).

A trilogia parece conter o plano de uma escrita ilegível, caótica. Tudo é construído para dar a ilusão de uma resolução futura que se dispersa sempre. Por todo o lado impera a degradação dos objectos, a ordem que se desfaz, um recuo generalizado,

¹¹⁷ Bartleby está totalmente isolado dos demais, pelas paredes e cortinas que o rodeiam, muros internos de cariz social que separam as diferentes hierarquias profissionais, culminando no vazio puro de um muro de tijolos liso, única paisagem que vislumbra através da janela. Bartleby é aquele que mais próximo está do muro no universo do escritório. Esta é a sua grande marca diferenciadora, ele é aquele que melhor se apercebe dos muros que nos delimitam e isolam. O próprio edifício onde trabalha e habita está murado por outros mais altos, como o beco de Quinn. Bartleby recusa ser um copista da realidade estabelecida pela sociedade "do muro" (de Wall Street), mas não cria uma escrita alternativa, não se torna na imagem ficcional do escritor recalcitrante, talvez porque trabalhara em tempos no *Dead Letter Office*, espaço da morte da escrita. A solidão de Bartleby não é construtiva, a sua rebelião não passa de silêncio e negação, sem adquirir o poder cosmogónico. Ele apenas contempla o muro, prisioneiro da sua consciência, tornando-se no ocupante imóvel de um quarto vazio. O muro (de Wall Street e de *The Tombs*) envolve-o, impenetrável como a morte. Mas o que acaba por matar o *scrivener* não são os muros propriamente ditos mas o facto de ter confundido os muros feitos pelo homem com o muro da mortalidade humana.

contra o qual tentam erguer-se as coincidências, o sistema de identificações verdadeiras e falsas, os duplos, as simetrias, os jogos de espelhos e a estrutura textual.

No beco, Quinn descobre a verdadeira natureza da solidão, enquanto se apercebe de que está a comprometer irremediavelmente a sua identidade, reflectida na exacerbada degradação deste novo espaço de vida: (...) *he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling* (NYT 117). A vigilância do prédio dos Stillman foi tão exclusiva, tão claustrofóbica que Quinn não só não se apercebeu da própria degeneração mas também ainda ignorava, dois meses volvidos, a notícia do suicídio de Stillman-pai, acabando por perder todo o contacto com o caso e com a história que protagonizava. Inconscientemente, Quinn começa a mover-se na direcção de outra história, a da busca do paraíso perdido, com a sua linguagem universal. Neste contexto, a imersão redutora no beco e no lixo pode significar a necessidade de morrer para renascer purificado e aceder a essa inocência adâmica.

Ao regressar a casa, Quinn compreende que não poderá reassumir a existência abandonada. No interior perdido, haviam subsistido as últimas memórias da felicidade de outrora: a secretária onde escrevia e os desenhos do filho, magro reflexo do espaço doméstico dos Auster. Em *The Music of Chance*, o início da viagem ao acaso de Nashe, que o conduzirá até à morte, também acontece com o desfazer da casa, centro unificador do sujeito. Escapando a uma nova deriva, Quinn encerra-se no quarto mais pequeno, escuro e recôndito da casa dos Stillman, reduzida a uma série de quartos vazios e imaculadamente brancos, recusando os que se abrem ao exterior (*We stepped in cautiously and discovered a series of bare, empty rooms. In a small room at the back, impeccably clean as all the other rooms were, the red notebook was lying on the floor.* NYT 132). Aí, no espaço onde tudo começara, onde fora despoletado o seu percurso final, Quinn alcança uma capacidade reflexiva e evocativa verdadeiramente omnisciente, recordando até o momento do próprio nascimento, como se tivesse penetrado em si próprio (que já não reconhece), na sua própria identidade dispersa. Quinn tornou-se como que numa personagem espectadora da sua própria existência, registando o que vê, ciente de

que chegou ao ponto mais fundo do abismo e que a espiral está prestes a inverter-se. O círculo espaço-temporal começa a fechar-se: solidão, escuridão e palavras estão de novo reunidas no quarto. Liberto de vestuário, Quinn assume a postura da criança prestes a emergir do ventre. Na verdade, Quinn habita dentro de si, no recanto mais obscuro do seu cérebro onde o tempo se relativiza, metaforizado no quarto negro e ignorado onde um dia pode reduzir-se a breves instantes de luz, até à escuridão final:

(...) he was inside now, and no matter what room he chose to camp in, the sky would remain hidden, inaccessible even at the farthest limit of sight (...) He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again (NYT 127 e 131).

O verdadeiro labirinto reside no interior de Quinn, nos quartos da sua mente, por onde caminha infinitamente à deriva, sem conseguir construir um texto definitivo sobre a realidade universal. Quinn não alcança uma solução cósmica. Fragmentado e caótico, o mundo permanece, no final da sua demanda, exactamente como era no início. O contacto de Quinn com a pura linguagem adâmica foi parcial, momentâneo e inconclusivo, o seu próprio destino, tal como o de tantos outros personagens de Auster, mantém-se um mistério e o leitor é abandonado no meio de uma declaração narrativa de renúncia sobre o omitido, o impreciso e o indecifrável.

O início de *Ghosts* evidencia traços recorrentes no contexto de abertura de *City of Glass*. Após o desaire sentimental com a ex-futura Mrs. Blue, o detective Blue regressa a casa para avaliar a situação. Ao observar a parede e a imagem de Gold, Blue recorda o seu trágico caso, eternamente por resolver, e inicia a definição de um plano, consciente de que chegara a altura de mudar de página, tal como Quinn, após ter contemplado as marcas da passagem do tempo. Em ambos os contos, a meditação sobre o espaço interior (o quarto e os muros que o delimitam) sucede a um momento de grande intensidade dramática (consciencialização da felicidade perdida e da solidão adquirida, antecedendo uma decisão extrema, na fronteira da loucura, início do percurso que conduzirá ao aniquilamento do protagonista.

Ao aceitar a proposta de White (e tal como Quinn em relação a Stillman), Blue torna-se num prisioneiro do caso e do quarto:

And yet White is the one who set the case in motion - thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself (NYT 169).

Blue está duplamente confinado, pela mão de White, cuja intervenção se revela tão negra quanto o nome da personagem a observar e com quem acabará por se identificar. *Moby-Dick*, *The White Whale*, e o muro negro-branco de *Bartleby, the Scrivener* são provas intertextuais de que a luz e as trevas podem confundir-se, tal como as noções conotadas de bem e de mal. No mesmo espaço, cosmos e caos são passíveis de coabitar, assim como White e Black residem no mesmo sujeito. Deste modo, também o quarto de Blue pode ser simultaneamente *white space* e *black space*. O negro, contra-cor do branco, é na realidade seu equivalente em valor absoluto pois ambos se situam nas extremidades da gama cromática - negação ou síntese das cores. Blue preenche relatórios vazios: por muito que enegreça com palavras a página em branco, ele só lá inscreve a ausência. Blue afirma desde início que as palavras são transparentes (invisíveis) para si; por isso, relendo as suas notas, descobre com surpresa que elas fizeram desaparecer os factos ao invés de os gravar de forma tangível no mundo. Proliferando o branco ou o negro, a impressão que perdura é a de um apagamento constante das entidades em narração.

Blue não pode desligar o quarto onde foi encerrado do caso em si porque, na realidade, um está dependente do outro e a oferta do quarto como posto de observação foi um dos poucos pontos que White esclareceu de início. As incursões ao exterior não são significativas e Blue apenas parece interessar-se eventualmente pelos edifícios, acariciando as suas fachadas de pedra. O seu caso é estar num quarto, observando um homem que está noutra quarto e, simultaneamente, observando-se a si próprio. Mas é também um passo para o seu auto-apagamento, para a crescente consciência de que está a viver apenas meia vida, através de meras palavras, da vida de outrém. Blue sente-se como uma personagem de um livro sem acção:

But if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book (NYT 169).

Encontramos aqui uma clara metalinguagem, numa incursão da personagem na realidade tanto da construção como da recepção do conto, para além do desejo de Blue se libertar do estatuto cada vez mais consciente de *persona* dramática. Black surge como o presumível autor deste livro, veiculando uma auto-ironia ao ofício de Paul Auster, com uma referência proléptica ao seu estatuto de verdadeiro motor do caso: *As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. It is possible that there really is such a man - who does nothing, who merely sits in his room and writes?* (NYT 169).

Blue sabe estar a tornar-se num fantasma, por via do quarto e da escrita. Conjugando os dois motivos, justifica-se a referência a Hawthorne que, segundo a sua biografia, ter-se-á encerrado durante doze anos num quarto para escrever. Mas as observações de Black também revelam uma preocupação com a existência solipsista do escritor, semelhante à de Blue:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.

Another ghost.

Exactly (NYT 175).

A sinopse de *Wakefield* constitui uma nova prolepse intertextual dos motivos centrais do conto seguinte, *The Locked Room*, para além de ilustrar alguns momentos de *Ghosts* e *City of Glass*. Wakefield retira-se para um quarto, inicialmente por brincadeira, mas onde acaba por esquecer a sua identidade e desaparecer do mundo, deixando viúva a própria mulher e tornando-se num fantasma vivo. Wakefield observa conscientemente a sua morte (como Blue), com o quarto como posto de observação e base do processo de auto-apagamento. Ao entrar na antiga casa, vinte anos mais tarde, Wakefield retoma a identidade perdida. Se a reescrita pós-moderna de Auster recusa um tal desfecho aos seus protagonistas, Nathaniel Hawthorne consegue uma enigmática identificação final entre o espaço fechado da casa e o espaço fechado do túmulo, cuja porta Wakefield está prestes a transpor, instaurando uma dúvida muito pós-moderna quanto ao eventual *happy-end*

da história: *Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens.*¹¹⁸

Como constatámos, o espaço de criação da obra pode tornar-se simultaneamente no espaço de autodestruição do autor. Black morre às mãos de Blue, mas somente a fuga deste é que não se encontrava já nos seus planos (*You've written your suicide note, and that's the end of it. Exactly.* NYT 194). Talvez por isso Black adiante que sonha terminar o livro de uma vida (o livro da vida) em breve. Blue surgirá no quarto para trazer a morte a Black, numa contraposição do momento em que Anna Blume emerge miraculosamente à porta de Sam Farr, para salvar autor e obra. O círculo fecha-se sobre Blue e Black quando se torna claro que o percurso de olhares e de escrita sobre esses olhares nunca ultrapassou o espaço dos dois quartos. Formou-se um labiríntico circuito fechado, sem uma motivação lógica aparente, destruindo a canónica história de detectives e as suas instâncias narrativas, com um destinador-destinatário (White), um sujeito (Blue) e um objecto (Black), tal como em *City of Glass* o *whodunnit* cedeu lugar ao *who-am-I*? Na realidade, não houve manipuladores externos, White não passou de um fantasma. A personagem descobre o verdadeiro autor, Black, que viveu através de Blue, através do seu olhar, do seu percurso quotidiano, da sua escrita semanal. Blue mostrara-se sempre confiante nas palavras que utilizava nos seus relatórios, essas grandes janelas que mediavam entre ele e o mundo, até que começa a questionar o processo: *It's as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear* (NYT 147). Os relatórios de Blue não exprimiam a realidade mas apenas aquilo que ele pensava ser a realidade, ilustrando a dúvida pós-moderna sobre a relação supostamente inequívoca entre o real e os signos que o traduzem, fruto da linguagem pós-Éden, o grande enigma de *City of Glass*.

Black é um parasita da existência, um vampiro da energia vital de Blue. Sem o saber, Blue habita também o quarto de Black, com o seu olhar e enquanto razão de viver do objecto desse olhar (*You were the whole world to me, Blue...* NYT 194). O poder letal do quarto nem o habitante fantasma poupa. O processo de fragmentação

¹¹⁸ Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* (London: Penguin Books, 1966), p. 298.

de Blue desdobra-se por quatro espaços simultâneos, frente a frente no cenário urbano: o quarto e a mente de Black e o quarto e a mente do próprio Blue. Assim, ao entrar no quarto de Black, Blue entrou ao mesmo tempo em si e no outro. No mesmo espaço juntou demasiadas entidades co-presentes conjurando o *blackout* por implosão. A existência do duplo reforça a unidade estrutural do conto, através da identificação psicológica com o adversário, mas também fragmenta o sujeito por mais do que uma entidade, apagando a noção canónica de identidade individual indiscutível. Encarando igualmente White como duplo de Black, aquele será a sua face visível e luminosa, escondendo o lado negro e oculto da personagem.

Nos vários dias que Blue passa confinado no quarto, após o choque no quarto de Black, ele passeia-se meditando entre as quatro paredes, analisando demoradamente as várias imagens que as adornam, como numa galeria de todos os fantasmas que o acompanharam durante a história. E, por isso, a ex-futura Mrs. Blue, entidade vivente não-fantasma, mas preterida em favor do mistério de *Ghosts*, não passa de *a certain blank spot on the wall* (NYT 190) pois esta é uma história de, sobre e para fantasmas. Quando de novo Blue se aproxima da janela, do mundo exterior, o drama precipita-se para a cena final. O sinal de partida é dado por Black, pelo simples facto de este não estar mais dentro do quarto, mas sim no exterior do edifício. A janela demarca o espaço que vai do sonho à realidade, que separa o mundo ficcional do verdadeiro, como patente em *Les Fenêtres* de Charles Baudelaire. No momento derradeiro, quando Blue sai do quarto, sai igualmente da história, ditando o epílogo: *For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing* (NYT 196). O enigma não se resolveu, Blue simplesmente abandona o quarto e o livro, sem que nada fiquemos a saber sobre o seu destino nem sobre a obra e motivações de Black, pois o romance pós-moderno problematiza os enigmas sem os tentar resolver. O diálogo final é uma duplicação negra do diálogo inicial com White, estabelecendo desta vez o encerramento do caso, no quarto de Black e de todas as presenças.

O espaço interior é assim o espaço decisivo para o desenvolvimento da acção¹¹⁹. Mesmo que esse interior seja, como em *Leviathan*, um bosque fechado de tão denso, que antecipa a noite e precipita mais um ponto de viragem na conturbada existência de Ben Sachs. O projecto de Maria Turner, *Thursdays with Ben*, nasce da visita deste ao seu apartamento. Dentro de casa começa a relação que conduzirá, directa ou indirectamente, ao nascimento do *Phantom of Liberty*, a todos os (a) casos do livro e à morte de Sachs. Encontrar Fanny com outro homem no seu quarto, invadindo o espaço de intimidade, justifica o desaparecimento do protagonista. O diálogo em casa de Maria, etapa seguinte na busca desesperada de um interior acolhedor, despoleta um efeito mortal ao ser-lhe revelada a identidade de Joe Dimaggio e Lillian Stern. O quarto revela-se um ventre que pode gerar incontáveis formas de vida e de morte. Desse espaço confinado seminal nascem os infinitamente múltiplos percursos existenciais alternativos.

Tal como as narrativas precedentes de *The New York Trilogy*, *The Locked Room* centra-se, como o próprio título indica, numa sucessão de espaços fechados, de *settings* interiores. O primeiro passo na história é dado quando o narrador entra no apartamento de Fanshawe, espaço austero, dominado pelo trabalho da escrita: *It was a small railroad flat with four rooms, sparsely furnished, with one room set aside for books and a work table* (NYT 201). Curiosamente, Fanshawe é apresentado logo nas primeiras linhas do conto como sendo o alter-ego do narrador,

¹¹⁹ A acção de *The Metamorphosis* de Franz Kafka passa-se igualmente, e na sua totalidade, no quarto de Gregor e nos quartos contíguos da casa dos Samsa. Só no final as personagens sobreviventes passam para o exterior, num passeio para esquecer toda a história e iniciar uma nova vida. Só quando abandonam o clima opressivo da casa é que surge uma nova e esperançada visão do futuro. A Gregor, o "monstro", foi reservado o confinamento e morte na prisão-jaula do quarto, tacitamente ignorado pela família. Tão forte é a identificação entre Gregor e o quarto que esvaziar este da mobília é equivalente a esvaziar aquele das derradeiras características humanas. O próprio Gregor apercebe-se de que ao desejar um quarto vazio cedeu aos instintos mais primitivos (*Nothing should be taken out of his room; everything must stay as it was; he could not dispense with the good influence of the furniture*. Kafka, *The Complete Stories*, pp. 116-7). É clara a compartimentação dos actantes em espaços fechados e estanques, com portas sempre bem aferrolhadas que impedem a comunicação entre universos irremediavelmente isolados. No mundo claustrofóbico de Kafka, o exterior parece transmitir maior tranquilidade, harmonia e luz do que o interior. Porque Kafka, ao contrário de Auster, teme a solidão e não relaciona o encerramento no quarto com a criação artística, apenas com a desintegração e morte. Auster oferece sempre uma possibilidade de redenção, é pós-modernista mas não nihilista como Kafka. O nome de Kafka exprime a angústia mais universal do mundo moderno: uma situação sem saída, uma atmosfera opressiva, um espaço labiríntico.

habitando o interior da sua mente. A exploração escrita desse quarto fechado motiva a presente obra:

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. (...) He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself (NYT 199).

A ligação de Auster a Hawthorne consuma-se neste conto: o *Fanshawe* (1828) de Nathaniel Hawthorne tem como herói homónimo um intelectual que se desliga do mundo e mergulha na solidão. O facto de Auster baptizar a sua heroína com o nome de Sophie, como a esposa de Hawthorne, desempenha um papel preponderante no fascínio autodestrutivo de Fanshawe pelo autor, cuja tendência para o isolamento, tanto na vida privada como na temática da escrita, é amplamente referida. Hawthorne encarava claramente o seu herói como uma faceta nobre e impoluta de si mesmo, tal como este narrador, frequentemente confundido com o amigo de infância. Mas a biografia inicial deste Fanshawe foi totalmente retirada da biografia do próprio Paul Auster. Portanto, tanto o narrador como o objecto da sua busca representam o autor, ou seja, assistimos aqui à procura pelo escritor da sua própria identidade. O narrador nem mesmo é dotado de um nome, ele não passa do indivíduo que conta a história do quarto fechado, existindo apenas enquanto entidade narrativa. Tal como os seus excêntricos antecessores em *City of Glass* e *Ghosts*, Fanshawe desenvolveu a atracção por secretos espaços fechados (o túmulo e a caixa são motivos proeminentes nos detalhes biográficos que o narrador descobre) até aquela se tornar numa privacidade implacável e ritualizada, de tal forma severa que não se distingue da morte. Podemos utilizar um novo passo de *Wakefield* para ilustrar as consequências desta característica dominante na obra de Auster e de Hawthorne:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.¹²⁰

¹²⁰ Hawthorne, *Tales and Sketches*, p. 298.

Stillman, Black e Fanshawe são todos Wakefields que se afastaram da rotina diária para seguir visões insanas, e é irônico notar que as personagens que partem à sua procura (Quinn, Blue, o narrador) são também elas despojadas das suas identidades durante a busca.

Ao passo que a mente do narrador está dominada pelo omnipresente Fanshawe, a de Sophie vai-se esvaziando pouco a pouco da sua presença. Sophie encara o marido desaparecido como uma dádiva temporária, irremediavelmente perdido e agora substituído pelo filho prestes a nascer. Sophie considera essa transição em termos físicos, espaciais, como se ela própria fosse um espaço (quarto) que se esvazia para se tornar a encher com um novo conteúdo (habitante). O narrador joga semanticamente com a palavra *room* (espaço, quarto) e com a noção de gravidez de Sophie: (...) *as though there was no more room inside her for Fanshawe. These were the words she used to describe the feeling - no more room inside her* (NYT 203), evocando a sequência verbal *Room and tomb, tomb and womb, womb and room* de *The Invention of Solitude* (159-160), sobre os mistérios universais do nascimento e da morte.

As malas que o narrador transporta para fora da casa de Fanshawe, com a obra escrita dentro, pesam tanto como um homem, de acordo com a comparação explícita no texto, porque a obra representa o próprio homem. Mesmo aqui Fanshawe está encerrado dentro de um espaço fechado minimal (as malas), como se o narrador o carregasse para fora do espaço de Sophie, que já não tem mais lugar para ele dentro de si, e para dentro do seu próprio espaço que Fanshawe vai agora habitar. O narrador refere a coragem que teve de reunir para abrir essas malas, tal como terá de fazer, muito mais tarde, para abrir as caixas com os pertences de Fanshawe, na casa que partilhará com Sophie. Abrir esses espaços é o mesmo que libertar o seu ocupante, deixá-lo assombrar livremente as vidas dos que o rodeiam, como os fantasmas do conto anterior.

Quando o narrador entra sozinho no quarto de infância de Fanshawe, a experiência revela-se igualmente dolorosa. Os quartos são os espaços mais íntimos, onde perdura a memória daqueles que os habitaram. Se Fanshawe está encerrado dentro do quarto que é a mente do narrador, também este irá aceder à mente e ao

quarto de Fanshawe, desvendando o interior daquele que já conhece e habita o seu próprio interior, numa cena próxima da ocorrida em *Ghosts*, quando Blue penetra no espaço de Black: *I settled down behind the desk. It was a terrible thing to be sitting in that room, and I didn't know how long I would be able to take it. (...) I had stepped into the museum of my own past, and what I found there nearly crushed me* (NYT 257). É violenta a reacção emocional do narrador, provocada pelas recordações (fotografias e cartas) desvendadas na atmosfera específica do quarto. Se encararmos a casa como uma metáfora do sujeito habitante, esse quarto no andar cimeiro será o espaço que encerra o pensamento, as recordações, o subconsciente onde se escondem todos os segredos.

Na véspera da ruptura do narrador com Sophie e da expedição autodestrutiva por Paris, abre-se o derradeiro espaço que ainda encerra Fanshawe: depois das malas, do escritório e do quarto de infância, desvenda-se o armário com os seus pertences, libertando mais uma vez o fantasma. As personagens discutem a presença que assombra as suas vidas, como se as caixas e o armário contivessem o homem: *Now, as Sophie opened the door of the closet and looked inside, her mood suddenly changed. 'Enough of this,' she said, squatting down in the closet. (...) 'Enough of Fanshawe and his boxes'* (NYT 284). Sophie abriu as portas da memória, um dos *locked rooms* onde reside o espírito de Fanshawe. Inadvertidamente refere também *his boxes*, evocando a caixa mágica da infância e os poderes já aí sobre-humanos de Fanshawe. *'Enough of this'* e *'All of it'*: não sabemos se Sophie se refere aos espaços e objectos se a Fanshawe, numa metonímia deliberada de continente e conteúdo. Já em Paris, no único postal que o narrador escreve a Sophie, lemos: *At the very least, rememeber to clean out the closet before I return* (NYT 289), sublinhando a necessidade de exorcizar o fantasma da memória, porque é dentro do espaço mais interior e abafado da mente (*the closet*) que se escondem os receios do subconsciente.

De forma muito semelhante, em *Leviathan*, Ben Sachs dedica-se à limpeza meticulosa dos vários quartos da casa de Lillian Stern, como se tentasse solucionar cada compartimento da conturbada existência de Lillian, tão cheia de segredos como um quarto fechado. O processo de adopção de Sachs por parte de Lillian e da filha Maria é ilustrado pela progressiva descoberta dos vários quartos da casa, até

conquistar o de Lillian. Finalmente, Sachs encontra a coragem para entrar no quarto do homem que matou e cuja ausência tenta colmatar:

'I finally found the courage to go into his room,' Sachs said. 'That's what started it, I think, that was the first step toward some kind of legitimate action. Until then, I hadn't even opened the door. Too scared, I suppose, too afraid of what I might find if I started looking. (...) I found a copy of his dissertation. That was the key. If I hadn't found that, I don't think any of the other things would have happened (L 223).

Tal como em *The New York Trilogy*, ao entrar no quarto Sachs entra na mente da personagem e descobre simultaneamente qual a sua própria missão. A dissertação é a chave pois *Leviathan* centra-se na consciência da simultaneidade da vida e da escrita. No limiar da nova existência, no momento da decisão, Ben sente-se prestes a encetar *a long voyage into the darkness of his soul* (L 198), *like someone who's just run into a brick wall* (L 227). Um verdadeiro muro da morte, pois Sachs decide matar a anterior identidade e iniciar um novo percurso que apenas terminará com o acidente na estrada do Wisconsin.

Ao recordar a adolescência passada com Fanshawe, o narrador apercebe-se de que os dramas por este vividos eram sempre mais dolorosos porque mais internos: *By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile, going through the notions of dutiful behaviour, but cut off from his surroundings, contemptuous of the life he was forced to live* (NYT 216). O desfecho de *The Locked Room* dá-se com o encerramento terminal do protagonista num espaço de clausura literal e figurada, à imagem da natureza dos seus dramas. A possessão do interior do narrador fragmenta o seu mundo, aparentemente uno e coerente. No entanto, essa ocupação é duplamente destrutiva, pois tanto Fanshawe como o narrador encetam um percurso de desintegração, ao qual apenas o segundo sobreviverá. As acções de Fanshawe (como a de dar o seu presente de aniversário a Dennis) revelavam novos mundos e atitudes ao narrador-criança fascinado, numa imagem do processo de amadurecimento e exploração da realidade, através da autodescoberta. O narrador poderia encontrar essas possibilidades dentro de si próprio sem a intervenção de Fanshawe mas, se este é referido como elemento central desse processo, é porque habitou, desde sempre, o íntimo do narrador, dominando-o.

Durante a digressão biográfica, o narrador refere que o estreitar final da relação entre o jovem Fanshawe e o pai moribundo ocorreu no espaço privilegiado do quarto. Só nesse espaço de intimidade, conotado também com a morte que se aguarda dentro das suas paredes, é que pai e filho se reconhecem nos seus esquecidos laços afectivos. No momento da morte do pai, Fanshawe está deitado dentro de um túmulo recém-escavado, experimentando a sensação máxima de isolamento, olhando o céu, nos antípodas do ventre gerador de vida, o outro espaço fechado universal. O túmulo é tão remoto como a caixa dentro da qual Fanshawe se encerrava na infância, para aceder a experiências e viagens únicas, que não partilhava com ninguém. Tal como aqui, ao aceder totalmente só à experiência da morte, esquecido da presença do narrador. Fanshawe realiza simultaneamente o ideal *zen* de despreendimento puro, de indiferença perfeita e o sonho americano de individualismo absoluto, afirmando a sua identidade ao abrigo do mundo. Apesar de ser escritor, Fanshawe não procura publicar, a sua escrita permanece pessoal, expressão do seu individualismo, incólume às pressões sociais, mais autêntica do que a que visa o sucesso fácil. Pelo contrário, o narrador, ao abandonar os seus sonhos literários para escrever artigos, segue um caminho oposto ao de Fanshawe, estabelecendo os compromissos que ele sempre recusou.

O narrador possui um espaço dedicado à escrita solitária, que supõe não partilhar com ninguém mas que, na realidade, está igualmente assombrado por Fanshawe, presença invisível mas omnipresente tanto na biografia a escrever como na carta que para aí remete, numa clara invasão daquilo que o narrador pensava ser um espaço íntimo, a salvo de qualquer fantasma: *The fact that I did not once stop thinking about Fanshawe, that he was inside me day and night for all those months, was unknown to me at the time* (NYT 242). Em Paris, o narrador descobre que Fanshawe trabalhara como *ghost writer* para a mulher de um cineasta russo mas, na realidade, toda a trilogia é um vasto sistema de *ghost writing*. Stillman inventa o fantasma Henry Dark para articular as suas ideias sobre o paraíso reencontrado. Por seu lado, Blue elabora relatórios para White onde ele transforma a vida de Black em escrita mas, uma vez que White e Black são a mesma pessoa, o destinatário lê a sua própria vida escrita por outro. Em *The Locked Room*, corre o boato de que o narrador anónimo é o verdadeiro autor de *Neverland* e que o nome Fanshawe não

passa de um artifício. E aqui se inclui também o caderno vermelho de Quinn, texto abandonado por um homem desaparecido e que fundamenta, de acordo com o narrador, grande parte da história de *City of Glass*. Como que numa gestação não apercebida, Fanshawe está dentro de todos os espaços habitados pelo narrador porque está dentro dele próprio, impedindo-o de alcançar uma capacidade de isolamento visionário semelhante à da caixa, do túmulo ou do quarto. Incapaz de prosperar dentro dos limites da existência que herdou, o narrador estagna, como se o seu talento fosse agora propriedade exclusiva de Fanshawe, se bem que o casamento e a segurança financeira parecessem libertá-lo para explorar os seus próprios projectos literários. De novo nesta trilogia, uma personagem toma consciência de estar como que encerrada num livro escrito por outrém. A ameaça de desintegração psicológica por sujeição a Fanshawe é maior do que a ameaça formulada pelo próprio Fanshawe de que mataria o narrador caso ele o tentasse localizar.

The letter was opaque, a block of darkness that thwarted every attempt to get inside it (NYT 238): a carta de Fanshawe anuncia uma escuridão impenetrável que envolve gradualmente toda a existência do narrador.

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened (...) My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness (NYT 235).

O narrador anseia por uma saída da escuridão, do quarto negro em que está encerrado, antítese da libertação criadora dos *White Spaces*, porque os espaços do narrador (quarto, mente e livro) tornaram-se espaços do caos. Quando o narrador penetra fisicamente na mãe de Fanshawe, sente que estará a penetrar também a sua própria escuridão sem, no entanto, a desvendar. De certo modo estará dentro de Fanshawe, através de quem o gerou, dentro daquele que está, por sua vez, no interior de si próprio. Desenha-se uma espiral de espaços violentados (*I was fucking out of hatred*, NYT 266), caóticos e aniquiladores de invadido e invasor.

Após aceder ao segredo de que Fanshawe ainda vive, o narrador torna-se ele próprio num *locked room* consciente: *I locked up the secret inside me and learned to hold my tongue* (NYT 239). A biografia permanentemente adiada e o seu protagonista tornam-se presenças inibidoras. No quarto da mente, minam a relação

com Sophie, com o mundo em redor e consigo próprio. No quarto da escrita, impossibilitam o trabalho: *my new workroom (...) seemed too cramped* (NYT 244), sensação semelhante à experimentada por Sophie ao afirmar que já não havia espaço nela para Fanshawe. *I was truly lost, floundering desperately inside myself* (NYT 244), observa o narrador, como se estivesse mergulhado no *dark room* de Peter Stillman. Como em toda a trilogia, o quarto fechado no interior de cada um é sempre o mais difícil de explorar. Ao tentar escrever a biografia de Fanshawe, o narrador não está a criar uma cosmogonia, como sucedera com o recenseamento em Harlem quando deparara com as portas da realidade fechadas, mas sim uma caologia. Fanshawe tivera a sua sepultura na juventude, que o aproximara, e só a ele, do mistério insondável da morte. O narrador terá agora uma outra sepultura, que a nenhuma revelação o conduz: *I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own* (NYT 250). As páginas do livro construíram o muro da morte, transformam-no em túmulo, o mais solitário e envolvente de todos os espaços fechados, o quarto derradeiro.

Durante várias páginas, o narrador resume uma série de histórias do agrado de Fanshawe, onde o encerramento em reduzidos espaços (cave, quarto, igloo) é uma constante sempre conotada com a a morte, verdadeiras sepulturas de vivos, como o *locked room* do próprio Fanshawe. Esses muros mortíferos, falsamente protectores, podem ser construídos com palavras, como as proferidas por Mrs. Fanshawe e que flutuam em redor do narrador, formando uma câmara de protecção armadilhada que assombrará por muito tempo a sua vida:

Her voice was hypnotic. As long as she went on speaking, I felt that nothing could touch me anymore. There was a sense of being immune, of being protected by the words that came from her mouth (...) I was floating inside that voice, I was surrounded by it, buoyed up by its persistence, going with the flow of syllables, the rise and fall, the waves (NYT 264).

Em Paris, o narrador tenta preencher os quartos que ainda se encontram vazios no edifício da sua memória, a fim de concluir a construção amaldiçoada da obra escrita. Mas a consciência da crescente escuridão interior torna-se premente, assim como a do auto-encarceramento a que chegara. O processo de duplicação atinge aqui a plenitude. Simultaneamente, e sem que o narrador o saiba ainda, também Fanshawe está encerrado em escuridão, sob o nome recorrente de Henry

Dark, aguardando apenas o seu próprio e auto-imposto fim. Sozinho no quarto de hotel, o narrador experimenta a kafkiana metamorfose final.

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been - but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude - living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull (NYT 292-293).

Neste momento fulcral, o narrador acede ao motivo central (e título) do conto que o encerra enquanto personagem, entra no último quarto fechado e encontra-se a si mesmo na pessoa de Fanshawe. Tal como Blue, quando entrou no quarto de Black, seu duplo, imagem do caos interior e do desconhecido *inner-self*, e deparou com os seus próprios escritos. Se escrever é uma forma de alcançar a identidade, a presença do duplo é uma imagem do eu desconhecido do sujeito. A peregrinação pelos quartos da memória é sempre torturada pelos estranhos que os ocupam, intrusos que falam pelo sujeito. Na página seguinte, Paul Auster interfere na narrativa para oferecer a chave dessa duplicação e circularidade, ao afirmar, ele mesmo, que *The Locked Room*, *City of Glass* e *Ghosts* são todos a mesma história, com um grau diferente e crescente de percepção do tema em jogo. O cenário recorrente da metrópole pós-moderna é tão labiríntico como a mente humana, herdeiro de Kafka, Beckett, Borges e Jabès, reflexo de uma complexidade psicológica de que Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau e Dickinson são precursores.

Finalmente, o narrador dirige-se ao *locked room* microcósmico de Fanshawe. Mas será este um encontro efectivo numa casa em Boston¹²¹ ou apenas um duelo final dentro da sua mente? Estará o narrador junto a uma porta por trás da qual se esconde Fanshawe ou no interior do seu próprio inconsciente? A demanda de *The Locked Room* não faz mais do que descrever um movimento em espiral centrado no narrador que penetra numa labiríntica mansão abandonada (que evoca *William Wilson*, outro conto assombrado pela figura do duplo) e vai abrindo

¹²¹ O quarto e a casa da cena final de *The Locked Room* existem na realidade. Paul Auster descobriu ocasionalmente a história sórdida dessa casa numa visita a Boston, onde ouviu o relato dos dramas passados nos seus quartos (ver *The Art of Hunger*, p. 276).

sucessivas portas, numa representação imagística do movimento de autodescoberta. Quando alcança o quarto de Fanshawe, fulcro de uma consciência sofredora, e apesar da porta de permeio, a proximidade entre os dois interlocutores é tão grande que, ao narrador, parece que as palavras de Fanshawe soam dentro da sua cabeça, indício cada vez mais claro de que é aí que Fanshawe efectivamente reside.

A reclusão destrutiva de Fanshawe, experimentada também pelo seu duplo, estabelece uma antítese com a solidão da escrita cosmogónica. Narrando o seu próprio processo de apagamento, já patente durante a navegação no cargueiro grego, Fanshawe revela nunca ter deixado o espaço fechado do navio, *living like a dead man* (NYT 310). Através da porta, conta como se terá encerrado na sua cabina, no fundo do navio, o espaço mais negro e recôndito, verdadeiro túmulo flutuante, resposta antifórica ao desafio visionário da juventude. Na casa de Boston, etapa final do seu percurso, Fanshawe vive há dois anos em isolamento total, sob o nome de Henry Dark, a sinistra personagem do livro de Peter Stillman, pois a escuridão já tomou conta de si. Fanshawe reconhece ser aquela uma casa demasiado grande para uma só pessoa e nunca ter tentado sequer subir aos andares superiores, à imagem da mente humana, que Fanshawe e o narrador exploram juntos (em um só), e da qual só se conhece e utiliza uma parcela reduzida. Fanshawe terá tido conhecimento dos seus quartos mais obscuros e, por tal, a decisão de não ir mais além. Com ele viajou o narrador que, após viver no limiar da escuridão final, decidiu abandonar essa exploração e matar Fanshawe, encerrando-o definitivamente num quarto para sempre fechado.

Apesar da insistência, a porta final nunca se abre¹²², sob ameaça de morte, atestando a impossibilidade de alcançar a verdade absoluta, sobre nós próprios e

¹²² Cena muito semelhante ocorre no conto *Jimmy Rose* de Herman Melville, personagem já presente em *Ghosts*, no disfarce de mendigo escolhido por Blue. Na obra de Melville, Jimmy Rose recusa-se a abrir a porta da velha casa onde se encerrou num excêntrico e desesperado exílio, ameaçando mesmo de morte o amigo que o procura, após ter acedido ao segredo do seu paradeiro. Tal como nas cenas finais de *The Locked Room*, o amigo narrador, que centra todo o seu discurso no protagonista, tem de desvendar os quartos inalterados de uma velha mansão, em tempos propriedade do desaparecido Rose. O seu espírito assombra os quartos da mansão, despoletando a narrativa da história. Mais uma vez, Auster revela-se um *plagiarist in praise*, expressão de Melville curiosamente patente no texto de *Jimmy Rose*. Ver Herman Melville, *Selected Tales and Poems*, edited with an introduction by Richard Chase (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) pp. 132-143 e Sousa Santos, "Plagiarism in Praise".

sobre o universo que nos rodeia, pois haverá sempre um derradeiro quarto fechado no inconsciente. Não se pode abrir a porta que o isola do mundo nem deixar esse último reduto do desconhecido penetrar no livro escrito num quarto com janelas para o exterior. A obra escrita nesses mágicos ou sinistros quartos interiores nunca chega aos olhos do público. O que fez ou escreveu Fanshawe na sua longa reclusão? O que escreveu Black? O que escreveu Quinn no *red notebook*, com a caneta comprada ao surdo-mudo, habitante do mundo do silêncio? O que escreveu Sam em *In The Country of Last Things*? Ao contrário de Sherlock Holmes, Hercule Poirot ou até Philip Marlowe, os detectives de Auster nunca alcançam uma solução. A deriva da mente, num constante estado de meditação, motiva a narrativa, codificada na deriva dos signos, produzindo outros signos no seu movimento em direcção a um objectivo estabelecido. Quando esse objectivo permanece inalcançado (ou inalcançável), restam-nos os finais inconclusivos de *The New York Trilogy* e de *Moon Palace*.



Na elíptica sinopse dos primeiros parágrafos de *Moon Palace*¹²³ (1989), destacam-se, de imediato, três elementos chave na conturbada biografia de Marco Fogg: o quarto da 112th West Street, os 1492 livros em cuja companhia viveu e as caixas remetidas por Victor, espaços móveis que guardavam esses mesmos livros e encerravam a memória da personagem, tal como a caixa de Fanshawe, pois os livros constituíam o seu mais precioso bem, lentamente coleccionados ao longo de trinta anos, sendo a única herança deixada a Marco, após o afastamento e morte de uma personalidade tão marcante como a de Victor. A história inicial de Marco confunde-se com a desse quarto vazio, povoado apenas pela palavra escrita. Todas as etapas da sua biografia posterior serão acompanhadas por mudanças para novos espaços de vida mais ou menos caóticos.

¹²³ Espaço-restaurante meramente nominal, desprovido de descrição ou de significado determinante para o desenvolvimento da acção.

Em *The Invention of Solitude*, também a dramática história dos avós de A., e de como Anna Auster assassinou o marido, é encarada preferencialmente através das constantes mudanças de casa e, por isso mesmo, da ausência de referentes duradouros, que marcaram e isolaram irremediavelmente a família Auster. O assassinato decorre em casa e segue-se de imediato uma sucessão de celas e salas de tribunal, numa saga claustrofóbica, tal como a própria família de que o pai nunca se liberta. A família é uma verdadeira cela e não uma célula, um grupo fechado sobre si, murado, como defesa contra os credores e todos os perigos iminentes à condição de imigrados judeus pobres. Essa cela-prisão é tiranicamente dominada pela matriarca Anna Auster, que impõe a sua autoridade a todos os filhos, até à morte.

Durante a infância de Marco Fogg, ele e Victor criam mundos imaginários que compensam a crueldade e a solidão da realidade circundante (a morte da mãe, a ilegitimidade, o pai desconhecido, os colegas de escola). Juntos constroem universos perfeitos, detalhadamente descritos, com um lugar de destaque dentro do espaço fechado partilhado por ambos, numa perfeita imagem do trabalho de escrita cosmogónica do escritor isolado no seu quarto. Marco e Victor são dois criadores de universos alternativos em perfeita sintonia interior:

Within a month of my arrival, we had developed a game of inventing countries together, imaginary worlds that overtuned the laws of nature. Some of the better ones took weeks to perfect, and the maps I drew of them hung in a place of honor above the kitchen table. The land of Sporadic Light, for example, and the Kingdom of One-Eyed Men. Given the difficulties the real world had created for both of us, it probably made sense that we should want to leave it as often as possible (MP 6).

Para Victor e Marco, a vida real e a escrita confundem-se: cada ser humano pode também, ao longo de todo o seu percurso existencial, escrever o livro da sua própria vida. *"Every man is the author of his own life," he said. "The book you are writing is not yet finished. Therefore, it's a manuscript. What could be more appropriate than that?"* (MP 7), são as palavras de Victor, quando Fogg descobre deliciado que as suas iniciais podem representar a palavra *manuscript*.

O quarto da 112th West Street marca o início da biografia independente de Fogg, juncada de pormenorizadas descrições de mobiliários insuficientes,

arrendamentos, partilhas de quartos e eternos problemas financeiros. Alguns minutos depois de entrar, chegam os setenta e seis caixotes com os livros de Victor, adoptados como único mobiliário desse espaço vazio. Fogg cria uma espécie de prisão modular, uma cama, uma secretária, a partir desse material peculiar. Este é um cenário vital para Fogg, como testemunhado pelas declarações entusiásticas de apreço por aquele pequeno espaço privado, de leitura e meditação. Os livros são um marcante elemento de originalidade, que, tal como um *puzzle*, tudo podem construir desde que conjugados da forma mais correcta, estabelecendo a imagem da construção da obra escrita, através da correcta colocação e ordenação das pedras-palavras. A leitura diversificada permite a Fogg viajar por qualquer espaço e ramo do saber dentro daquelas quatro paredes, retomando algumas passagens de *White Spaces*.

Mas o vazio vai começar a dominar progressivamente a vida de Fogg, após a morte de Victor. Ao invés de preencher o espaço em branco do quarto, Fogg vai permitir que essa ausência branca o preencha a ele próprio, numa inactividade solitária e enclausurada, dívida intertextual ao niilismo estático de certas personagens de Kafka¹²⁴ e de Beckett e o teatro do absurdo¹²⁵. *I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take an action at all. This was nihilism raised to the level of*

¹²⁴ *I am more and more unable to think, to observe, to determine the truth of things, to remember, to speak, to share an experience; I am returning to stone, this is the truth. I am more and more unable even in the office. If I can't take refuge in some work, I am lost.* Franz Kafka, *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken, 1974) p. 115. O trabalho (da escrita) é o meio de salvação de muitas personagens de Auster. A inactividade, pelo contrário, é veículo de fragmentação, tal como comprovado pelo percurso de Fogg.

¹²⁵ Todos os dramaturgos do absurdo se preocupam com a falta de comunicação moderna e global. Nas peças de Edward Albee, cada personagem existe dentro das fronteiras do seu próprio ego privado. A técnica dramática utilizada é a de desenvolver um tema sobre comunicação, apresentando uma série de discursos aparentemente desconexos. O efeito cumulativo destes discursos é um comentário devastador sobre o falhanço da comunicação (solidão) na sociedade moderna. *Endgame* (1957) de Beckett desenrola-se num quarto isolado de todo o contacto com o exterior. As personagens estão confinadas a este quarto vazio, que pode sugerir o interior do crânio humano, sendo as janelas os olhos que observam o mundo, ou, de acordo com certos críticos, podemos estar dentro do ventre materno. A maior parte dos valores que a civilização ocidental representa parece não mais importar nesta peça. Aqui tudo perdeu o significado, enquanto o jogo chega ao fim. Lá fora tudo é zero. As únicas pessoas que restam são estéreis e desesperadas, como no desespero de *In the Country of Last Things*. Também em *Krapp's Last Tape* (1958), Krapp, um velho, faz o seu último solilóquio gravado em fita, repetindo gestos e palavras em solidão, num quarto vazio. *How can one be sure, in such darkness*, pergunta o narrador sem nome de *The Unnamable*, referindo-se à solidão que o cerca e cega. Samuel Beckett, *The Unnamable: Three Novels* (New York: Grove Press, 1965) p. 292.

an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art (MP 20-21): esta parece ser uma forma peculiar de escrever o livro da vida, com pretensões a obra de arte, mais por omissão do que por construção efectiva. Fogg começa a transitar para um outro mundo, desfazendo-se dos seus haveres e urdindo desculpas cada vez mais bizarras para a sua aparente indiferença pelo desconforto. Na realidade, Fogg evidencia todos os sinais de esquizofrenia: o seu comportamento torna-se progressivamente errante, perde a noção do tempo, experimenta distúrbios alucinados e os seus poderes de raciocínio enfraquecem consideravelmente.

O quarto é uma imagem do sujeito protagonista de *Moon Palace* (ambos excessivamente cheios de ficção literária e vazios de realidade), espelho da sua biografia e processos mentais. O sujeito confunde-se com o quarto e este com os livros que o habitam, únicas entidades que o diferenciam de um espaço fechado totalmente vazio. Fogg vive através dos livros, seu bem e actividade principal que, no entanto, vai vendendo pouco a pouco, num processo de esvaziamento físico e mental irreversível. A fragmentação do ser humano é visivelmente efectiva, existe uma relação simbiótica entre o real e o imaginário, entre o livro e o mundo, entre o sujeito e o quarto:

As I sold off the books, my apartment went through many changes. (...) My life had become a gathering zero, and it was a thing I could actually see: a palpable, burgeoning emptiness. Each time I ventured into my uncle's past, it produced a physical effect, an effect in the real world (...) The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. I was both perpetrator and witness, both actor and audience in a theater of one. I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear (MP 24).

O esvaziar do quarto metaforiza o esvaziar da vida, do corpo e mente de Fogg, até ao torpor absoluto, à ascese suicida. Se, até aqui, os livros eram a encarnação de Victor, eles são agora a encarnação decrescente de Fogg, a sua mobília, companhia e actividade principal, para além de constituírem a única fonte de rendimento e subsistência. Indirectamente, através da sua venda progressiva, os livros são o alimento efectivo de Fogg, que os devora em sentido literal e figurado; Fogg é os livros, psico-somaticamente. Também Anna Blume queima os livros da biblioteca para poder sobreviver ao Terrível Inverno, mas ela destrói a biblioteca para salvar a vida, porque compreendeu que a realidade deverá sobrepor-se à ficção.

The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is (IS 79): Fogg cortou com a humanidade, numa negação simples do mundo exterior, tentando chegar o mais perto possível do ponto zero (*zen*) da existência¹²⁶. O pós-modernismo é desqualificado de qualquer envolvimento político por causa da sua apropriação narcisista e irónica de imagens e histórias existentes. O corte deliberado com a História significa a destruição da relação da sociedade humana com o espaço, juntamente com a ruptura das relações entre espaço público e espaço privado, motivada pela indiferença pura por tudo aquilo que seja externo ao quarto, ao livro, à ficção¹²⁷.

A criação literária é claramente demarcada do delírio provocado pelas privações de Fogg, uma vez que implica um trabalho de construção e não uma passiva catalogação de febris pensamentos obscuros, associações selváticas e sonhos despertos, como os experimentados pelo protagonista durante esse período. O isolamento do escritor entre as quatro paredes do quarto deve ser fonte de trabalho e construção, não de estéreis devaneios oníricos. Essa produtividade solitária diferencia o escritor e atribui-lhe o poder de preencher os espaços brancos do quarto e não de os aumentar, como faz Fogg. De forma semelhante, também *The Hunger Artist* de Franz Kafka levou o seu isolamento passivo longe demais, até ao efectivo apagamento físico, por todos esquecido e rapidamente substituído. Já Quinn acompanha a sua solitária desagregação com uma capacidade visionária única e pensamentos sublimes anotados no livro inalcançável, porque a solidão pode ser (re)inventada de várias formas. Quando após a fase de delírio provocada pela fome, Fogg se apercebe da realidade a que chegara, passa a atribuir uma conotação mortal a esse espaço branco que o rodeia, tanto no plano físico como existencial,

¹²⁶ *The deteriorative surveillances of City of Glass and Ghosts; the Locked Room narrator's absorption into the Fanshawe biography; the slide of the urban society in In the Country of Last Things; Fogg's starvations and eviction and the parallel trajectories of wandering and loss in the lineage Effing-Barber-Fogg in Moon Palace; the wall-building sentence in The Music of Chance; Sachs's abandonment of wife, lovers, and carrer in his drive toward literal fragmentation in Leviathan - all are variants of getting back to zero. Eric Wirth, "A Look Back from the Horizon", *Beyond the Red Notebook*, p. 174.*

¹²⁷ "O momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura na medida em que todos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operatório como o mais esotérico...". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 39.

numa evocação fónica da *white whale*: (...) *back in the world of fragments, back in the world of hunger and bare white walls* (MP 33). Este é, na realidade, um *black space*, antítese do texto seminal da prosa austeriana, palco da fragmentação do sujeito.

The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. If life was a story, as Uncle Victor had often told me, and each man was the author of his own story, then I was making it up as I went along. I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next. All well and good, perhaps, but the question was no longer whether I could write the story off the top of my head. I had already done that. The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink (MP 41-42).

A existência de Fogg reduz-se ao quarto despovoado e as suas paredes são as páginas do livro da vida onde, de forma muito semelhante a Quinn, inscreve mentalmente os acontecimentos que o transformam em nada, numa reformulação niilista dos ensinamentos de Victor. A porta e as janelas, de onde se vislumbra o *Moon Palace*, são as vias de comunicação com o exterior que Fogg renega, no seu processo de implosão solipsista, um suicídio branco, não violento, por isolamento e inanição. Inadvertidamente, Simon Fernandez, o superintendente do prédio encarregue de expulsar Fogg, acaba por sintetizar essa identidade entre o quarto e a vida do único habitante, ambos em situação terminal: "*You've got some place here, my friend. If you don't mind me saying so, it reminds me of a coffin. One of those pine boxes they bury bums in*" (MP 45). Os muros do quarto encerram o habitante solitário como um sarcófago. *This is what I deserve, I said to myself. I've made my nothing, and now I've got to live in it* (MP 54): dentro do quarto, Fogg criou uma cosmogonia negra, construindo conscientemente o caos e destruindo o cosmos que esse espaço fora em tempos.

Moon Palace é uma história de deambulações guiadas pelo acaso, numa alternância de espaços interiores e exteriores. Deixando o quarto, Fogg vai prosseguir o seu processo de dissolução no exterior, na cidade de Nova Iorque, nova etapa e novo *setting*. Mas o exterior ainda pode ser mais hostil e vazio do que o nada do quarto. Fogg encontra, paradoxalmente, um espaço externo fechado ao bulício da cidade: o Central Park, onde se transforma numa espécie de Robinson Crusoe pós-moderno. Este espaço intermédio opõe-se à agitada uniformidade comportamental

da multidão urbana, onde reside a hostilidade colectiva, a fragmentação do sujeito individual, a massificação robotizada. O Central Park é um vestígio da natureza, um espaço aberto ao ar livre mas fechado ao horror das ruas de Nova Iorque, atentamente observadas por Fogg na sua errância. Aí existe calma e generosidade, desfruta-se o tempo e a individualidade, por muito excêntrica que esta seja, num imperfeito Jardim do Éden urbano. No entanto, Fogg vai usufruir deste novo espaço apenas para o preencher com uma ainda maior quantidade de vazio e autodestruição (...*Zimmer and Kitty kept asking me how I had managed to do nothing for so many days*. MP 62). Para além das humilhantes actividades de subsistência mendicante, Fogg entrega-se a alucinados colóquios internos ou a repetitivos jogos de catalogação, patentes já em *City of Glass*, *Ghosts* e *Leviathan*, ao contrário das personagens de *The Invention of Solitude* e *The Music of Chance*, que tentam preencher os seus espaços vazios com a escrita ou a construção da obra, mesmo que esta não passe de um muro sem finalidade aparente.

Fogg acaba por recolher-se a uma gruta natural no Central Park, espaço fechado de morte, aparente antítese do ventre materno, espaço fechado de vida. A gruta será a imagem da solidão final, recorrência do motivo já anunciado no quarto-caixão, onde Fogg se encerrara, antes de se sepultar voluntariamente na gruta-túmulo. Mas o milagre ocorre e Fogg é salvo *in extremis*, ao contrário de Quinn, renascendo para a vida: ele é puxado para fora da gruta pelos amigos, como se de um parto se tratasse, saindo assim de um paradoxal ventre da morte, de um casulo metamórfico que o aniquilaria se insistisse em aí permanecer. A caverna pode ser comparada às escuras e secretas profundezas da mente, com uma visão limitada do exterior, eventual palco de um estado sombrio de isolamento. Mas poderá ser igualmente o lugar da ressurreição, pois a jornada ao mundo subterrâneo é uma das imagens arquetípicas para a experiência que precede o nascimento do novo homem. Relacionando ambas as simbologias, a imagética da caverna apresenta uma descida ao inconsciente que envolve a morte do ego. Fogg, porém, irá apenas transitar de um estado de hibernação para outro de vida aparente.

Na peculiar biografia de Fogg segue-se um período transitório de recuperação junto de Zimmer e a descoberta do amor de Kitty Wu, com um curioso apontamento sobre as dificuldades dos amantes quando não há um quarto disponível. No entanto,

a estadia com Zimmer é de curta duração e sobrevivem uma nova etapa, relacionada com a mudança para um novo espaço interno de trabalho e habitação. Ao deixar o quarto, Fogg deixa também Zimmer, que só voltará a encontrar treze anos mais tarde. O novo quarto de Fogg, em casa do monomaniaco que se autoneomeia Thomas Effing, é de uma austeridade semelhante à cela de um monge. Mais uma vez, se bem que sem os extremos de excentricidade do quarto anterior, os elementos decorativos resumem-se a livros. Neste cenário espartano ocorrerá a reagregação do sujeito protagonista através da construção da obra escrita, o *Obituary in the Present Tense* de Effing, tal como o poema homónimo de *Ground Work* (GW 90)¹²⁸. Fogg vai preencher o quarto com palavras, evitando que ele se transforme de novo num espaço branco letal, exorcizando simultaneamente a morte e posterior esquecimento de Effing, através da elaboração do detalhadíssimo obituário, tarefa em tudo semelhante àquela que despoletou a escrita de *The Invention of Solitude*. Em ambos os casos, as palavras são uma força de combate contra o vazio da morte. Effing, como Victor, pretende ser o autor da sua própria biografia, por isso forja uma identidade e um obituário, enquanto que o corpo inválido aponta noutra direcção. A sua persistente exigência de precisão descritiva desperta em Fogg dúvidas de cariz linguístico e filosófico: não há dois objectos idênticos nem nenhum objecto é idêntico a si mesmo. A linguagem trai, da mesma forma que perseguia Stillman, Quinn ou Blue em *The New York Trilogy*.

O motivo da caverna vai reocorrer na narrativa, aquando da história da juventude de Effing/Barber, avô de Fogg, uma versão selvagem, na *wilderness* americana, da caverna domesticada em pleno Central Park de Nova Iorque, capital da civilização pós-moderna. Para aceder à caverna da renovação, Effing teve que passar igualmente por uma experiência dolorosa conotada com a morte. Depois de se ver obrigado a sepultar pelas próprias mãos o amigo e companheiro de viagem Byrne, Effing deixa-se enlouquecer, fechado dentro de si e da solidão selvagem do desfiladeiro perdido. Alcançada a caverna, Effing apropria-se da identidade do

¹²⁸ *Obituary in the Present Tense* (GW 90) possui, para além do título, duas passagens passíveis de remeter para o texto de *Moon Palace*. *Egg white, the white / of his eye* recorda o episódio de desespero pelo ovo partido escorrendo pelo chão, nos momentos de penúria no quarto da 112th West Street. Mas são, sem dúvida, os versos *He memorizes / none of it. Nor does he write / anything down. He abstains / from the heart / of living things. He waits (...)* que melhor ilustram o nebuloso transe experimentado por Marco Fogg nos últimos dias ao abrigo do quarto e durante a deriva pelo Central Park.

ermita assassinado e dá novamente corpo a uma identidade que já não passava de um fantasma, de uma sombra dentro daquelas paredes, evidenciando reminiscências do mito de Platão. Para Effing, começou então o período mais feliz da sua vida, de paz interior e produtividade estética. A caverna estava situada numa espécie de oásis natural, pequeno éden a Oeste, assim como o Central Park se situa em plena selva urbana a Este, espaços simultaneamente abertos e fechados, que avô e neto se encarregam de completar com actividades diversas. Effing preenche a solidão com a construção de obras em tela e escrita, que reordenam o seu universo e caos existencial. A escrita solitária está assim intimamente ligada à transcrição esteticamente ordenada do mundo, num processo quase tão visual como a própria pintura:

In one notebook he recorded his thoughts and observations, attempting to do in words what he had previously been doing in images (...) then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. (...) He had descended so deeply into his solitude by then that he no longer needed any distractions. He found it almost unimaginable, but little by little the world had become enough for him (MP 171-172).

No entanto, o poder da solidão é perigoso e deve ser gerido de forma cautelosa, sob o perigo de se tornar agressivamente eremítico, ao evitar, muitas vezes de forma violenta, o contacto com o semelhante, para além de subsistir sempre o risco da autodestruição por excessivo fechamento, como no caso de Fogg. A partir de certo momento, a caverna onde Effing criou um cosmos perfeito passa a ser confundida com uma fortaleza inexpugnável, a defender a qualquer preço, mesmo que seja preciso matar ou manter eternamente a mentira de uma identidade roubada, com toda a angústia subsequente. A solidão absoluta revela-se sempre arriscada pois é artificial, contrária ao instinto gregário natural ao homem. Sem advogar o escritor *engagé*, Auster parece querer apontar aqui a artificialidade insustentável daqueles que se isolam por completo da realidade circundante, que fecham todas as portas e janelas para o mundo:

He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build his solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had been with him in the cave, he understood how artificial his situation was (MP 176).

Effing decide então abandonar a caverna, refúgio mental e túmulo do passado, fechando mais um capítulo do livro da vida, que continuará a ser escrito por Fogg, o neto desconhecido. Escutando a narrativa de Effing, Fogg identifica-se profeticamente com a sua solidão, com a caverna onde ele próprio vivera: *I had my own memories of living in a cave, after all, and when he described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt* (MP 183). Ambos visitaram o mais recôndito dos espaços, pois confundiram o quarto e a caverna com todo o ser, identificando-se com as paredes que os rodeavam até à exaustão, até ao aniquilamento físico e mental. Avô e neto fecharam-se dentro de si mesmos, num solipsismo claustrofóbico que Fogg começa a aperceber após vários dias encerrado num quarto sem janelas, abafado pela voz obsidiante de Effing a narrar a sua história de solidão: *As the days went by, the atmosphere in the house became more and more claustrophobic. (...) I began to live inside that voice as though it were a room, a windowless room that grew smaller and smaller with each passing day* (MP 183-184). Fogg vive dentro do quarto e das palavras que nele flutuam, construindo o livro.

Por fim, e na sequência do episódio da distribuição de dinheiro pelas ruas de Nova Iorque, Fogg compreende toda a generosa loucura de Effing, como se tivesse finalmente entrado num quarto esquecido da sua própria mente, com uma passagem secreta no espaço-tempo para a mente de Effing: *It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing's heart* (MP 213). Fogg entrou na caverna do avô, na caverna da mente, a mesma que, em tempos, se materializara em pleno Oeste selvagem. Caverna(s) onde Effing, o artista da imagem e da palavra, criou um universo, uma identidade, uma arte, onde foi louco e de onde renasceu. O espaço fechado, a mente e a génese da arte encontram-se sempre irmanados na escrita de Paul Auster.

No quarto de Effing moribundo, ocorrerá a aproximação final entre avô e neto (que desconhecem que o são), num ambiente de amizade a que o espaço íntimo se proporciona, antevendo a outra cena de aproximação final, desta vez entre pai e filho mutuamente reconhecidos (Barber-Fogg), no quarto de hospital do moribundo Solomon. Fogg preenche o tempo com palavras, com infinitas histórias, verdadeiras

ou imaginárias, e até com inventários dos objectos do quarto, numa tentativa derradeira de ordenar o mundo em redor, de modo a suavizar os últimos momentos de Effing. Fogg sente que levou a cabo um árduo trabalho nesse quarto, um trabalho de palavras, de escrita no ar, na solidão de um espaço partilhado com um morto-vivo. Mas essa escrita virtual tem, mais uma vez, o condão de adiar o fantasma da morte e do esquecimento.

Morto Effing, e graças a uma nova intervenção do acaso, Fogg vai conhecer o pai, Solomon Barber, o solitário rapaz-balão, fechado no seu corpo disforme. O corpo pode ser uma masmorra, uma caverna fantasmagórica que encerra a verdade desconhecida da alma (*His body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it...* MP 240), e a solidão pode ser vivida dentro do espaço dos livros, como se fossem quartos onde Barber se encerra para fugir dos outros e de si próprio. Da caótica solidão da sua existência, Barber emerge como uma personagem imune ao ridículo, com uma nova entidade (tal como Effing, o pai que nunca conheceu), num mundo interior por ele criado, fruto do isolamento: *By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself* (MP 242).

A tradição do isolamento mais ou menos alucinado e conotado com a morte vem de longe na família de Fogg. Também a mãe de Barber, esposa abandonada de Julian Barber, o primeiro Effing, morreu louca após uma vida de encarceramento voluntário no quarto. A história da infância de Barber confunde-se com a da casa onde a mãe supria o vazio do quarto e da vida com as mais fantásticas narrativas ditadas pela loucura. Para os Barber e seus descendentes, o conceito de lar é puramente imaginário, a casa é simplesmente a concha destrutiva de uma infância desesperada. Na companhia de Fogg, Barber planeia procurar a caverna de Effing, a enigmática caverna perdida no meio do deserto, fechando no espaço o círculo do tempo e das gerações. Fogg sintetiza então a referida dimensão espiritual da caverna, tão claramente simbólica que chega a pôr em causa a sua existência efectiva: *"Even if there wasn't an actual cave, there was the experience of a cave. It all depends on how literally you want to take him"* (MP 276). De modo muito semelhante, a leitura de *The Locked Room* conduz à interrogação persistente sobre a efectiva existência de Fanshawe, fora da mente do narrador. No entanto, o projecto aborta quando Barber,

no momento da revelação da sua paternidade a Fogg, dá a queda mortal na sepultura aberta, fechando-se em vida no derradeiro espaço murado e estabelecendo um paralelo parcial com *The Locked Room*, onde Fanshawe se encontra dentro de uma sepultura aberta, no momento da morte do pai. Em *Moon Palace*, é este quem cai na sepultura, no momento do seu nascimento como pai. A identificação de Fogg como filho é tão brevemente inconsequente como a vida do seu próprio filho. Uma vez que nenhuma das acções de Fogg conduz à construção de um sistema acabado (desde o *Obituary* recusado por todos os editores até à deriva pela América truncada pelo roubo do carro), a vida concebida em conjunto com Kitty Wu termina inevitavelmente numa gestação interrompida.

No irónico Eden Rock Hotel, Fogg experimenta uma rápida passagem pelo inferno, onde conjuga magistralmente o isolamento e a auto e heterodestruição ao vandalizar o quarto, pois *If accommodations are provided in hell, I said to myself, this is what they would look like* (MP 302). Marco Fogg reconhece que, utilizando a vontade e a imaginação, tem a capacidade de transformar os fragmentos existenciais num sistema ordenado, numa cosmogonia. No entanto, permanece mergulhado numa recusa militante de qualquer acção frente ao caos. No final do romance, Marco alcança a extremidade ocidental do continente americano e contempla o vazio que se estende sem obstáculos até às margens da China. Ele deseja apenas continuar a olhar o mundo, mesmo se o esforço requerido por esse olhar o torna vulnerável e ignorado enquanto sujeito, numa pura e neutral percepção que Auster associa à poesia de Charles Reznikoff.

Para a personagem austeriana atingida pela descoberta de que o universo é passível de estar submetido ao caos e à dissolução, a questão essencial é a de saber como reagir. Só quando a imaginação opõe ao caos novas ideias e novos cosmos é que o determinismo do mundo quotidiano pode ser alterado. Constatamos na escrita de Auster que nada impede a fragmentação da realidade, mas graças à riqueza da imaginação novos mundos podem nascer. No ensaio *The Art of Hunger* de 1974 (AH 9-25), Auster reconhece-se numa citação de Samuel Beckett:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the

chaos and does not try to say that the chaos is really something else... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now (AH 19).

Para Auster, como para Beckett, a arte deve integrar o caos. E é o que fazem as personagens da ficção austeriana, que reconhecem sem hesitar a presença do caos nos seus percursos, desde Anna Blume que nunca se deixa vencer, até Quinn e Marco Fogg que nele mergulham irremediavelmente. É então necessário admitir a existência do caos, extrair-lhe aquilo que lhe sobrevive e utilizar enfim a imaginação para construir uma nova cosmogonia. É preciso compreender o funcionamento do universo antes de lhe opôr a força da criatividade: este é o trabalho da personagem-escritor.

CONCLUSÃO

No recém-mencionado ensaio *The Art of Hunger*, Auster cita Samuel Beckett e, ao fazê-lo, define a sua própria orientação ideológica e literária, reflectindo uma profunda acuidade crítica e sentido de missão artística: *To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now* (AH 19). Ao longo da sua obra, Auster tem vindo a evidenciar uma rara capacidade de observação da diversidade humana, para além de um claro prazer na desconstrução e reformulação da linguagem, como se mergulhado na exploração do caos de Beckett. Toda a sua escrita parece fascinada pela abstracção do real e dos momentos vividos. Mas se o virtuosismo linguístico de Auster pode encontrar raízes no formalismo francês com o qual contactou longamente, a matéria subjacente permanece classicamente americana, desde a busca da liberdade à custa da ruptura com a normalidade uniforme até às provas quixotescas que as suas personagens se auto-impõem, ao longo de um trajecto acidentado mas cuidadosamente gravado no espaço-tempo. O trabalho de Auster exhibe superfícies sofisticadas com uma mitologia subliminar, para além de uma predilecção especial pelo decalque do percurso sinuoso e imprevisível dos acasos, como se existisse uma harmonia musical na tensão caótica da existência individual. Nos percursos das suas personagens, Auster procura apreender quão solitária ou quão múltipla pode ser a mente humana.

Em Auster, o gosto pela intertextualidade e a temática da escrita não são uma mera estratégia ficcional. A relação vida-texto não é uma simples metáfora retórica. A vida (que muitas vezes é uma recordação de outras vidas, como em *The Invention of Solitude*) é um texto a escrever com a maior urgência, enquanto o muro da morte não empareda a personagem-escritor (dominante variável), mesmo se, fatal e finalmente, esse texto se revela como a memória de outros textos. Na solidão da vida, junto ao precipício do aniquilamento, alinham-se algumas palavras sobre a página e as frases escritas encetam um diálogo com as páginas daqueles que ocupam ou assombram outros cenários de escrita: *He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember* (IS 172). Em *In the Country of Last Things*, por exemplo, Auster conseguiu, com uma cruel factualidade que evoca Jonathan Swift, construir um mundo de objectos demolidos que somos forçados imediata e dolorosamente a

reconhecer como o nosso próprio mundo. Os antepassados de tais contos de um presente intolerável, viabilizável através da deslocação para outro contexto, compreendem uma extensa lista da qual fazem parte *Nineteen Eighty-Four* de Orwell, *Brave New World* de Huxley ou *Endgame* de Beckett. Auster demonstra que escrever é uma forma de autotradução: o escritor reflecte metaforicamente sobre os seus duplos e fantasmas ficcionais, fazendo dessa tradução um dos motivos centrais da obra.

No interior do quarto do livro, Auster encena com mestria dilemas centrais do escritor, dilemas eternos e universais. À questão de Blue *How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?* (NYT 169-170), a única resposta decisiva seria sair do quarto que é o livro. Mas para o escritor, infinitamente vulnerável a acusações de não corresponder às exigências ideológicas enunciadas na escrita, sair do quarto do livro é impossível: isso significaria parar de escrever. A imagética do quarto é capital para Auster: se bem que todos os indivíduos sejam encarados como entidades isoladas, subsiste uma rede de conexões e correspondências que urge desvendar. Para cumprir este objectivo, é necessário mergulhar no âmago da solidão individual e ordenar o caos de acasos e objectos incoerentes, ressaltando aquilo que faz sentido e mantém um relacionamento com o mundo envolvente. Naturalmente que subsiste a possibilidade de confinamento absoluto, de recusa em olhar o mundo exterior mas, ao optar por essa atitude, a personagem-escritor está a sufocar aquilo que de mais vivo persiste em si. Se a imaginação se entrega à fragmentação, a obra escrita nunca poderá codificar a ordem do novo cosmos imaginário, estabelecendo a conexão entre o quarto e o mundo.

Ao longo do seu percurso literário ancorado em Nova Iorque, Auster explora zonas misteriosas e inesperadas como a solidão, os duplos, os limites da linguagem, a ausência do pai, a morte por despreendimento progressivo de todo o desejo e necessidade, o papel do passado, a enumeração infinita ou o acaso. O seu modo de abordar estas complexas obsessões é enquadrado por uma preferência pelo jogo processual pós-moderno, sem que o seu trabalho se limite às categorizações correntes. A sua prosa tende sistematicamente para a simplicidade austera, mas ela não se esgota nas características do minimalismo. Do mesmo modo, Auster sempre

escapou à simplificação do termo "pós-moderno" pois a questionação da ambiguidade da percepção e da identidade tem um cunho de global modernidade. Auster cultiva ainda a arte como meio de descobrir novos significados a partir da experiência; a escrita de Auster é simultaneamente epistemologia e ontologia.

No derradeiro parágrafo de *City of Glass*, o narrador observa: *As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout* (NYT 132). O narrador é também ele um crítico, recordando-nos que este escritor-personagem real-ficcional, que aparentemente coordenou o romance, autorizou que as outras personagens desaparecessem sem explicação, fragmentou irremediavelmente o seu ponto de vista, deixou a intriga por solucionar, permitiu que o seu excesso de determinação conduzisse à indeterminação e que os códigos narrativos confluíssem numa irreversível impossibilidade de decifração. Observamos assim como o romance pós-moderno austeriano parodia outros géneros, expondo as convencionalidades das suas formas e linguagem. Na metaficção de Auster encontramos uma recusa basilar da classificação unívoca, porque a metaficção é um processo em movimento constante, ficção em estado de metamorfose. Poderia observar-se que a orientação aparentemente obsessiva de Auster para a epistemologia reduz o romance a uma empresa académica. No entanto, a literatura possui um valor intrínseco para lá da codificação de ideologias dominantes, a literatura justifica-se esteticamente e a fusão da teoria e da representação expõe e exercita as capacidades e limitações de ambas as vertentes. Auster jamais manipula as personagens porque sabe-se também ele presa da necessidade interior de escrever, conferindo à literatura o papel que Montaigne atribuía à filosofia: aprender a viver.

A trama ficcional pode ser a história da demanda de uma visão, como em *City of Glass*, *Leviathan* ou *In the Country of Last Things*, reflectindo talvez a postura de Auster em relação à natureza da condição pós-moderna. A reelaboração da história de detectives como busca da linguagem derradeira demonstra-nos que o mais apropriado para o mundo pós-moderno não é a textualização final e especular da realidade mas sim o texto acerca do texto. Histórias sobre histórias e livros de questões ao invés de respostas são as formas onde a difícil realidade do nosso tempo encontra a sua melhor corporização. *The New York Trilogy* participa na desconstrução da torre mitológica da cidade ancestral e sua linguagem, descrevendo

a babélica fragmentação da metrópole contemporânea, paralelamente à crise pós-moderna da representação linguística. A sua estrutura ideológica de errância e despreendimento em relação a cânones pré-existentes situa o sujeito pós-moderno sob a obrigação de interrogar os fundamentos primeiros de todos os arquétipos míticos. A produção romanesca de Auster evoca fantasmas logocêntricos tradicionais (presença, realidade, verdade), que fazem eco do princípio de indissolubilidade entre palavra e significado, apenas para lograr esta identidade através de uma orientação textual para a marcação da ficcionalidade e consequente reforço dos efeitos de significação ilusórios. Auster altera os mecanismos logrando as expectativas do leitor em relação ao epílogo e à transparência textual, que um pacto mimético faria pressupor. O espaço vazio resultante confere ao texto uma liberdade plurissignificativa que dispersa todas as certezas e veícula um poder cosmogónico / caogónico. Sob a aparência de fluência narrativa, a escrita de Auster esconde uma subversão das premissas básicas da literatura realista e dos signos referenciais, numa poética auto-reflexiva ficcionalizada sobre a estruturação de um universo imaginário.

Os protagonistas de Paul Auster são auto-exilados (encerrados num quarto, num livro ou em si mesmos), vagabundos e exploradores de um país, de um espaço fechado ou de uma página, que reclamam regiões desconhecidas através da escrita. A tentativa de a personagem nomear os objectos e decifrar os sinais é também função do viajante ontológico, pois as aventuras só existem na linguagem que as narrativiza. Uma vez que a linguagem é instável e os seus significados imprecisos, nenhum espaço pode ser completamente ocupado pelo seu descobridor. A incerteza da linguagem nega também ao viajante da autodescoberta o acesso à origem absoluta, à identidade última do sujeito, o *locked room* final. A jornada semântica nunca alcança o seu destino pois consiste numa espiral interminável de partidas e chegadas, de viagens no tempo e no espaço. A pluralidade de orientações resulta num infinito enquadramento referencial que continuamente altera o significado espacial para o viajante do universo imaginário. Na escrita austeriana, os objectos e a linguagem dos processos mentais que conceptualizam esses mesmos objectos são muitas vezes indistinguíveis:

(...) the beating
drum of words
within, so many words

lost in the wide world
within me, and thereby to have
known
that in spite of myself

I am here.

As if this were the world.

(...) For the crumbling of the earth
underfoot

is a music in itself, and to walk among these
stones
is to hear nothing
but ourselves.

(...)
then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me

is a world beyond reach.

Quarry (GW 80)

In Memory of Myself (GW 97)

Por entre o espaço dominado pelas pedras, ouve-se a voz da personagem-escritor, como se elas tomassem sobre si a tarefa de narrar o percurso solitário e silencioso do sujeito. As pedras, o muro e o quarto (as palavras, a página e o livro) estruturam ontologicamente o cosmos imaginário gerado na mente de Paul Auster, como um mundo real nascido do magma de palavras perdido num outro mundo interior.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA (PRIMEIRAS EDIÇÕES):

City of Glass. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.

Disappearances: Selected Poems. New York: Overlook Press, 1988.

Facing the Music. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

Fragments from Cold. Brewster, New York: Parenthèse, 1977.

Ghosts. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979. London: Faber and Faber, 1990.

***Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Company, 1997.**

In the Country of Last Things. New York: Viking, 1987.

Leviathan. New York: Viking, 1992.

Lulu on the Bridge: A Film. New York: Henry Holt and Company, 1998.

Moon Palace. New York: Viking, 1989.

Mr. Vertigo. New York: Viking, 1994.

Smoke and Blue in the Face: 2 Films. New York: Hyperion, 1995.

The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

The Invention of Solitude. New York: Sun Press, 1982.

The Locked Room. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.

The Music of Chance. New York: Viking, 1990.

The New York Trilogy. London: Faber and Faber, 1987.

The Red Notebook. New York: Viking, 1993.

Timbuktu. New York: Henry Holt and Company, 1999.

Translations. New York: Marsilio, 1997.

Unearth. New York: Living Hand, 1974.

Wall Writing. Berkeley: The Figures, 1976.

White Spaces. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.

Why Write?. Providence: Burning Deck, 1986.

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1976.

ADAMS, Robert M., "Cornering the Market". *New York Review of Books* 39:20 (December 3, 1992): 14-16.

ALEXANDER, Marguerite. "The Tempest and Other Games People Play". *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. New York: Edward Arnold, 1990, pp. 190-99.

AUSTER, Paul and WILBUR, Richard. "Le Pont Mirabeau". *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989, pp.228-34.

AUSTER, Paul. "Black-Outs". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 50-8.

AUSTER, Paul. "Contemporary French Poetry: An Introduction Against Anthologies". *Tri-Quarterly - Selected Poems* 35 (Winter 1976): 99-101.

AUSTER, Paul. "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry". *Books Abroad* 47 (1973): 76-8.

AUSTER, Paul. "The Decisive Moment" (with Postscript). *Charles Reznikoff: Man and Poet*, ed. Hindus Milton. University of Maine at Orono: National Poetry Foundation, 1984, pp. 151-65.

AZEVEDO, Carlos. "Paul Auster e 'The Voice's Fretting Substance': Elementos para a Biografia de uma Escrita". *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, XIV (1997): 185-196.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*, trad. Ernestina de Champourcin. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAKHTIN, M.M. (V.N. Voloshinov). *Marxism and the Philosophy of Language*, trad. Ladislav Matejka e I.R. Titunik. New York and London: Seminar Press, 1973.

BAKHTIN, M.M. and MEDVEDEV, P.N. "Material and Device as Components of the Poetic Construction: The Proper Formulation of the Problem of the Poetic

Construction". *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trad. Albert J. Wehrle. Harvard: Harvard University Press, 1985.

BAPTISTA, Abel Barros. "O Acaso Bem Temperado". *Público* 984 - Suplemento *Leituras* (13 de Novembro, 1992): 1-2.

BARNES, Hugh. "Life Is Just a Game of Poker". *The Times* 63971 (March 21, 1991): 22.

BARONE, Dennis, ed. "Paul Auster/Danilo Kis Issue". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 7-96.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARONE, Dennis. "Introduction: Auster and the Postmodern Novel". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26.

BARONE, Dennis. "Leviathan". *The Review of Contemporary Fiction* 11:2 (Fall 1992): 193-4.

BARONE, Dennis. "Selected Poems by Jacques Dupin. Selected by Paul Auster". *Denver Quarterly* 29:1 (Summer 1994): 114-5.

BARONE, Dennis. "The Art of Hunger". *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer 1993): 259-60.

BARTHES, Roland . *Image Music Text*, trad. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BASTOS, Augusto Roa. *I the Supreme*, trad. Helen Lane. New York: Aventura, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BAWER, Bruce. "Doubles and More Doubles". *The New Criterion* 7:8 (April 1989): 67-74.

- BAWER, Bruce. "Family Ties With an Athenian Twist". *The Wall Street Journal* 216 (September 21, 1990): 12.
- BAXTER, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 40-3.
- BECKETT, Samuel. *The Unnamable: Three Novels*. New York: Grove Press, 1965.
- BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1986.
- BEGLEY, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist". *The New York Times Magazine* 141 (August 30, 1992): 41, 52-4.
- BEGLEY, Adam. "Kafka Goes Gumshoe (profile)". *The Guardian Weekend* (October 17, 1992): 18-21.
- BELL, Madison Smartt. "Poker and Nothingness". *The New York Times Book Review* 95 (November 4, 1990): 15-16.
- BERLINS, Marcel. "Case of the Inner Self". *The Times* 63006 (February 18, 1988): 17.
- BIRKERTS, Sven. "Paul Auster". *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow and Company, 1992, pp. 338-46.
- BLAKE, Peter. "A State of Willing Suspension". *The Times Literary Supplement* (April 8, 1994): 20.
- BLANCHOT, Maurice. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace and Company, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962.
- BRADBURY, Malcom, ed. *The Atlas of Literature*. London: De Agostini Editions, 1996.
- BRADBURY, Malcom. *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*. London: Secker and Warburg, 1995.

BRADBURY, Malcom. *The Modern American Novel: New Edition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.

BRADBURY, Malcom; RO, Sigmund, ed. *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold, 1987.

BREMNER, Charles. "A Brooklyn Identity". *The Times Saturday Review* (March 16, 1991): 18-19.

CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe, ed. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987.

CASE, Brian. "Austere Auster". *Time Out* 902 (December 2, 1987): 42.

CHANKO, Kenneth. "Smoke Gets in Their Eyes". *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30 / July 7, 1995): 14-15.

CHARD-HUTCHINSON, Martine. *Moon Palace de Paul Auster ou La Stratégie de l'Écart*. Paris: Éditions Messene, 1996.

CHENETIER, Marc. *Paul Auster as the Wizard of Odds*. Paris: Éditions CAP, 1997.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.

CHILDRESS, Mark. "A Novel in Trapdoors". *Los Angeles Times Book Review* 111:306 (October 4, 1992): 2, 13.

COATES, Joseph. "A Writer Who Writes Because He Has No Other Choice". *Chicago Tribune* 146:28 (January 28, 1993): 5.

COE, Jonathan. "Moon Madness". *The Guardian* (April 14, 1989): 30.

CORTANZE, Gérard de, ed. "Dossier Paul Auster: de la Trilogie new-yorkaise à Smoke". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 16-63.

CORTANZE, Gérard de. "De la bibliothèque comme personnage de roman". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 52-9.

CORTANZE, Gérard de. "L' argent de l'écrivain". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 80-1.

CORTANZE, Gérard de. *Dossier Paul Auster: La Soledad del Laberinto*, trad. Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

CORTANZE, Gérard de. *Le New York de Paul Auster*. Éditions du Chêne, 1996.

CREELEY, Robert. "Austerities". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 35-9.

CUMMINGHAM, Valentine. "Kafka Rides the Subway". *The Observer* 10357 (April 15, 1990): 60.

CURRIE, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.

DANTO, Ginger. "All This Might Never Have Happened". *The New York Times Book Review* 97 (September 20, 1992): 9.

DEMOUGIN, Jacques, dir. *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*. Paris: Larousse, 1992.

DENTITH, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1995.

DIEHL, Digby. "A Shrine to the Spirit of Nothingness". *Los Angeles Times Book Review* 109:322 (October 21, 1990): 2, 8.

DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1925.

DRENTTEL, William, ed. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: Delos Press, 1994.

DUPERRAY, Annick, ed. *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. Aix-en-Provence: Actes Sud, Université de Provence, 1995.

EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1995.

EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996.

- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*, 13ª edição. Lisboa: Difel, s/d.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.
- EDWARDS, Thomas R. "Sad Young Men". *The New York Review of Books* 36:13 (August 17, 1989): 52-3.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London: Penguin Books, 1985.
- ESSLIN, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1965.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the Absurd*. London: Prentice-Hall, 1968.
- FEIN, Cheri. "Austerity". *Details* (April 1989): 127-8.
- FEINSTEIN, Elaine. "Black Sea Sketches". *The Times* 63157 (August 11, 1988): 17.
- FOKKEMA, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, trad. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, s/d.
- FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans, ed. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- FORD, Mark. "Citizens of a Sinister City". *The Times Literary Supplement* 4589 (March 15, 1991): 11.
- FRANK, Joan. "The Art of Austerity". *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992): 20-22.
- FREITAG, Michael. "The Novelist Out of Control". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8.
- FROST, Robert. *Selected Poems*. New York: Henry Holt and Company, 1923.
- FULLER, Jack. "Esthetic Mysteries". *Chicago Tribune Books* 140:86 (March 29, 1987): 14.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*, trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- GOLDMAN, Steve. "Big Apple to the Core". *The Guardian* (April 18, 1989): 37.

GOLDSTEIN, Rebecca. "The Man Shadowing Black is Blue". *The New York Times Book Review* 91 (June 29, 1986): 13.

GREENLAND, Colin. "The Novelist Vanishes". *The Times Literary Supplement* 4419 (December 11, 1987): 1375.

GRIMAL, Claude. "Paul Auster au Coeur des Labyrinthes". *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 68:733 (May 1990): 64-6.

GUERREIRO, António. "Walt, O Fatalista". *Expresso* (27 de Maio de 1995): 100-2).

HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990.

HASSAN, Ihab. "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism". *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg. New York: G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.

HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and Sketches*. London: Penguin Books, 1966.

HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Carroll and Graf Publishers, 1984.

HENSHER, Philip. "Repeatedly Falling". *The Guardian* (October 20, 1992): 2.

HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?. Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.

HOOVER, Paul. "The Symbols and Signs of Paul Auster". *Chicago Tribune Books* 142:78 (March 19, 1989): 14.

HORNE, Philip. "It's Just a Book". *London Review of Books* 14:24 (December 17, 1992): 20-2.

HORNE, Philip. "Making Faces". *London Review of Books* 13:9 (May 9, 1991): 26-7.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1995.

- HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1995.
- INGE, Thomas M., ed. *Bartleby, The Inscrutable. A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.
- IRWIN, Mark. "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994): 111-22.
- KAFKA, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1974.
- KAFKA, Franz. *The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1995.
- KAKUTANI, Michiko. "A Picaresque Search for Father and for Self". *The New York Times* 138 (March 7, 1989): 19.
- KAKUTANI, Michiko. "Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot". *The New York Times* 140 (October 2, 1990): 15.
- KAKUTANI, Michiko. "How Ben Sachs Came to Blow Himself Up". *The New York Times* 141 (September 8, 1992): 14.
- KENNER, Hugh. "Art in a Closed Field". *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964, pp. 109-33.
- KIRKEGAARD, Peter. "Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: Never Sure of Any of It". *Orbis Literarum* 48:2-3 (1993): 161-79.
- KLINKOWITZ, Jerome. *Rosenberg - Barthes - Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.
- KORNBLATT, Joyce Reiser. "The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8-9.
- LAUMONIER, Alexandre. "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 60-1.

- LAVENDER, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass". *Contemporary Literature* 34 (Summer 1993): 219-39.
- LECHTE, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London and New York: Routledge, 1995.
- LELAND, Robert Guyer. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, trad. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1991.
- LOOSE, Julian. "Doing it Over Again". *The Times Literary Supplement* 4543 (April 27, 1990): 443.
- LOTTMAN, Herbert. "International Front". *Publishers Weekly* 233:5 (February 5, 1988): 66.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, trad. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MALIN, Irving. "The Music of Chance". *Review of Contemporary Fiction* 11:1 (Spring 1991): 315-6.
- MALIN, Irwin. "City of Glass". *Review of Contemporary Fiction* 7:3 (Fall 1987): 255-6.
- MALLARMÉ, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trad. Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.

- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1994.
- MCPHERON, William. "Remaking Narrative". *Poetics Journal* 7 (1987): 140-9.
- MELO, Filipa. "A Psicanálise da Escrita". *Visão* (29 de Junho de 1995): 86-7.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin Classics, 1986.
- MELVILLE, Herman. *Selected Tales and Poems*, ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- MERWIN, W.S. "Invisible Father". *The New York Times Book Review* 88 (February 27, 1983): 10-1.
- MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MILLER, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- NORFOLK, Lawrence. "On the Brink of Decay". *The Times Literary Supplement* 4451 (July 22, 1988): 802.
- NYE, Robert. "The Malice of Chance". *The Guardian* (March 21, 1991): 28.
- NYE, Robert. "Unbrave New Worlds". *The Guardian* 44102 (July 1, 1988): 24.
- O'FAOLAIN, Julia. "The Phantom of Liberty". *The Times Literary Supplement* 4673 (October 23, 1992): 20.
- OLIVEIRA, Luis Miguel. "As Afectividades Electivas". *Público* (21 de Junho de 1996): 28.
- OLSON, Toby. "Metaphysical Mystery Tour". *The New York Times Book Review* 90 (November 3, 1985): 31.
- OPPEN, George. *The Selected Letters*, ed. Rachel Blau du Plessis. Durham: Duke University Press, 1990.
- PESSO-MIQUEL, Catherine. *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- PLATO. *Cratylus*. Books on Line: spok@cs.cmu.edu., 1996.

- POE, Edgar Allan. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway. London: Penguin Books, 1968.
- POWELL, Padgett. "The End is Only Imaginary". *The New York Times Book Review* 92 (May 17, 1987): 11-12.
- POWERS, Katherine A. "Mind Benders". *Boston Magazine* 83:4 (April 1991): 52-4.
- PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantam Books, 1966.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993.
- ROSELLO, Mireille. "City of Glass". *Hyper / Text / Theory*, ed. George P. Landow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, pp. 148-57.
- ROUF ROUX, Jean-Paul. *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques*. Paris: Gallimard, 1966.
- ROWEN, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (Summer 1991): 224-34.
- RUSS, Jacqueline. *A Aventura do Pensamento Europeu: Uma História das Ideias Ocidentais*. Lisboa: Terramar, 1997.
- RUSSEL, Alison. "Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): 71-84.
- SALTZMAN, Arthur M. "The Universal Baseball Association and The Music of Chance". *The Novel in the Balance*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993, pp. 70-82.
- SALTZMAN, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville". *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid. Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.

SARMENTO, Clara. "A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster". *Op. Cit.* 2 (1999): 127-34.

SARMENTO, Clara. "Paul Auster's *The Music of Chance* or Jim Nashe's Wall of Salvation". *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, eds. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio. Lisboa: Edições Cosmos & Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1999.

SCHIFF, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye". *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987): 14.

SEE, Carolyn. "City of Glass". *Los Angeles Times Book Review* 104:349 (November 17, 1985): 3-4.

SEIBOLD, Douglas. "Fictional Obsessions". *Chicago Tribune* 144:308 (November 4, 1990): 14-15.

SELDEN, Raman, ed. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. London: Longman, 1995.

SIDNEY, Philip. *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

SLETHANG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

SPANOS, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.

STATON, Shirley F., ed. *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: In the Country of Last Things". *Publishers Weekly* 231:5 (February 6, 1987): 87.

- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Leviathan". *Publishers Weekly* 239 (July 13, 1992): 44.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Moon Palace". *Publishers Weekly* 234:26 (December 23, 1988): 66-7.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Mysteries". *Publishers Weekly* 229:20 (May 16, 1986): 71.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Locked Room". *Publishers Weekly* 230:25 (December 19, 1986): 45.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Music of Chance". *Publishers Weekly* 237:31 (August 3, 1990): 61.
- STEINBERG, Sybil. "The Art of Hunger". *Publishers Weekly* 239:48 (November 2, 1992): 61.
- STRINGER, Jenny, ed. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- THOREAU, Henry David. *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1962.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TOWERS, Robert. "Enigma Variations". *The New York Review of Books* 38:1-2 (January 17, 1991): 31-3.
- TRACHTENBERG, Stanley, ed. *Critical Essays on American Postmodernism*. New York: G. K. Hall and Company, 1995.
- TURNER, Bryan S., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage Publications, 1991.
- VAILL, Amanda. "Dueling Dualities". *Chicago Tribune* 148:306 (November 1, 1992): 14-15.

- WALTERS, Michael. "In Circulation". *The Times Literary Supplement* 4491 (April 28, 1989): 452.
- WALTERS, Michael. "Life's Punning Plots". *The Times Literary Supplement* 4481 (February 17, 1989): 158.
- WAUGH, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WAUGH, Patricia, ed. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WESSELING, Elisabeth. "In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse". *Neophilologus* 75:4 (1991): 496-504.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Earlier Poems*. New York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.
- WILSON, James C. "Bartleby: The Walls of Wall Street". *Arizona Quarterly* 37 (1981): 335-46.
- WIRTH, Eric. "A Look Back from the Horizon". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 171-82.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations Philosophiques*, trad. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Azul*, trad. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Castanho*, trad. Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WRIGHT, Michael. "Whydunnit in Q-sharpe Minor". *The Times* 64506 (December 3, 1992): 33.

YOURCENAR, Marguerite. *Memoirs of Hadrian*, trad. Grace Flick and Marguerite Yourcenar. New York: Farrar, Straus & Young, 1955.

INDICE:

SIGLAS UTILIZADAS.....

INTRODUÇÃO.....

CAPÍTULO I - PEDRAS E MUROS: A MÚSICA DAS PALAVRAS.....

CAPÍTULO II - O QUARTO QUE É O LIVRO: A COSMOGÉNESE ESCRITA

CAPÍTULO III - A GÉNESE DO NADA NO ESPAÇO DO CAOS.....

CONCLUSÃO.....

BIBLIOGRAFIA.....

Bibliografia Primária.....

Bibliografia Secundária.....

Abstract

The abuse of tax trust in relation to VAT

Economic actors are required to deliver to the state taxes they receive from their customers, otherwise they are violating an institutional trust and committing an abuse of tax trust.

The question we want to analyze is whether the non-payment to the State of tax collected is or not a abuse of tax trust, according to art. 105 of the General Taxation Infringements Law (GTIL) in the form of continuous crime and if this crime also contributes to the qualification of the crime of abuse of trust established in the art. 205 of the Penal Code (PC).

Results from an analysis of Article 105, paragraph 1 a simple crime and in paragraph 5 a crime aggravated by the result depending on the amount that was not delivered. Paragraph 4 imposes a punishment if the agent delay the payment to the creditor for more than 90 days. The failure to pay in that period determines a tax infraction according to art. 114 GTIL.

The non-payment of the taxes constitutes a breach of the fiduciary relationship between taxpayers and the State (subjective element). This breach of trust sets up a possible intentional or conscious negligence that may be provided in the art. 14 of CP - direct, necessary and possible.

The abuse of tax trust can not be rejected by the way of conflict of interest or duties because of the contractual obligations of the taxpayers with the tax administration. The obligation to pay taxes is more important than the obligation to fulfill any contractual obligations.

Also, the fiscal sanctions can not be applied concurrently with the penalties of the general law, otherwise we would be violating the principle of *ne bis in idem* and the principle of the specialization of criminal sanctions. The violation of tax liability can not be subject to the simultaneous application of ordinary criminal law and tax criminal law. Such positive conflict can be resolved using the principle of *lex specialis derogat legi generali* which applies the special tax law to the detriment of the general law.

Regarding the qualification of continuing infraction provided for in paragraph 2 of art. 30 of the CP, the question that arises is whether the succession of tax offenses can be grouped in a single continuous infraction, where the applicable penalty is the least serious conduct. We also have to verify that no successive delivery of benefits to the lender is due to serious and urgent financial problems, and whether this is a single crime of abuse of tax trust, which penalty results from the conjugation of art. 71 of CP and 13 of GTIL.

In conclusion, when a taxpayer VAT received from his clients the tax that was determined by him and decides not to deliver it within the statutory period, he commits the crime of abuse of tax trust established in the art. 105 of GTIL. The successive repetition of non-payment of the tax is a continuing infraction, in accordance with Article 30, paragraph 2

of the PC, that the doctrine and jurisprudence understand that this crime is subject to the Fiscal Criminal Law.

The crime of abuse of tax trust when committed continuously is therefore subject to Art. 105 of GTIL in conjunction with art. 12 and 13 of GTIL, and even the art. 40, 70, 71 and 79 of the PC, in accordance with Art. 3 al. a) GTIL, in addition to which the taxpayer is obliged to deliver the tax to the State, as orders the art. 9 of GTIL.

O crime de abuso de confiança fiscal em sede de IVA

Os agentes económicos estão obrigados a entregar ao Estado o imposto que recebem dos seus clientes sob pena de estarem a violar uma relação de confiança institucional e a cometer um crime de abuso de confiança fiscal.

A questão que nos propomos analisar é de saber se o não pagamento ao Estado do imposto liquidado constitui um crime de abuso de confiança fiscal, de acordo com o art. 105.º do Regime Geral das Infracções Tributárias (RGIT), na forma de crime continuado e se concorre igualmente para a qualificação do crime de abuso de confiança, nos termos do art. 205.º do Código Penal (CP).

Da análise do artigo 105.º resulta a consagração no n.º 1 de um crime simples e no n.º 5 um crime agravado pelo resultado em função do valor do tributo não entregue. O n.º 4 impõe uma punição se o agente retardar a entrega da prestação ao credor por mais de 90 dias. A falta de entrega até aquele prazo determina uma contra-ordenação fiscal segundo o art. 114.º do RGIT.

A não entrega constitui uma quebra da relação fiduciária entre os sujeitos passivos (elemento subjectivo). Esta quebra de confiança configura um dolo eventual ou negligência consciente (Teresa Pizarro Beleza, 1999) que pode enquadrar numa das formas previstas no art. 14.º do CP – directo, necessário e eventual.

O abuso de confiança não pode ser afastado por motivos de conflitos de interesses ou de deveres relacionados com o cumprimento pelas empresas das suas obrigações contratuais. A obrigação de pagar impostos é superior ao cumprimento de quaisquer obrigações contratuais.

Também, as sanções fiscais não podem ser aplicadas cumulativamente com as penas da lei geral sob pena de estarmos a violar o princípio *ne bis in idem* e da especialização das sanções penais. Um mesmo bem jurídico digno de protecção penal fiscal (o não cumprimento da obrigação fiscal) não pode estar sujeito à aplicação simultânea do direito penal comum e do direito penal fiscal. Um tal conflito positivo pode ser dirimido pelo princípio da *lex specialis derogat legi generali* que determina a aplicação da lei fiscal especial em detrimento da lei geral.

Relativamente à qualificação como crime continuado, prevista no n.º 2 do art. 30.º do CP, importa determinar se a sucessão das infracções fiscais realizadas no tempo pode ser aglutinada numa só infracção continuada, em que a sanção aplicável corresponde à conduta mais grave

que integra a continuação. Também temos que verificar se a não entrega sucessiva das prestações ao credor se deve a problemas financeiros graves e urgentes, e se estamos perante um único crime de abuso de confiança fiscal, cuja pena resulta da conjugação do art. 71.º do CP e do 13.º do RGIT.

Em conclusão, quando um sujeito passivo de IVA recebe dos seus clientes o tributo por si liquidado e não o entrega no prazo legal, comete o crime de abuso de confiança fiscal previsto no art. 105.º do RGIT. A repetição sucessiva da falta de entrega integra a figura de crime continuado, desde que reunidos os pressupostos do art. 30.º, n.º 2 do CP, que a doutrina e a jurisprudência entendem aplicável ao Direito Penal Fiscal.

Perante a prática do crime de abuso de confiança fiscal sob a forma continuada, a moldura penal tem que ter em conta o art. 105.º do RGIT, conjugado com os art. 12.º e 13.º do RGIT, e ainda os art. 40.º, 70.º, 71.º e 79.º do CP, aplicáveis como normas supletivas por força do art. 3.º, al. a) do RGIT, para além da obrigação da entrega do tributo ao Estado, conforme ordena o art. 9.º do RGIT.

VIII Ciclo de Conferências

<p align="center">15 Setembro 2014 – 15.00</p> <p align="center"><u>POTENTIALS AND BARRIERS IN INTERCULTURAL UNDERSTANDING</u></p> <p align="center">Adrian Holliday (Canterbury Christ Church University, Reino Unido)</p>	<p align="center">17 Outubro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>CULTURAS JUVENIS, ESPAÇO PÚBLICO E CIRCUITOS DIGITAIS: UMA REFLEXÃO & LANÇAMENTO DO LIVRO "POPULAR AND VISUAL CULTURE: DESIGN, CIRCULATION AND CONSUMPTION"</u></p> <p align="center">Ricardo Campos (CEI & CEMRI – Univ. Aberta)</p>	<p align="center">14 Novembro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>A IMAGEM DA ALEMANHA NOS MEDIA PORTUGUESES NA ALTURA DA REUNIFICAÇÃO: A PROPÓSITO DO 25º ANIVERSÁRIO DA QUEDA DO MURO DE BERLIM</u></p> <p align="center">Marco Furtado (CEI – ISCAP)</p>
<p align="center">12 Dezembro 2014 – 16.00</p> <p align="center"><u>PO-EX.NET: UM MODELO E UMA PROPOSTA DE TAXONOMIA PARA ARQUIVOS DIGITAIS DE LITERATURA EXPERIMENTAL E ELECTRÓNICA</u></p> <p align="center">Rui Torres (Univ. Fernando Pessoa)</p>	<p align="center">16 Janeiro 2015 – 16.00</p> <p align="center"><u>FÓRUM JOVENS INVESTIGADORES DO CEI</u></p>	<p align="center">13 Março 2015 – 16.00</p> <p align="center"><u>PELA ESPANHA ALHEIA: ESPAÇOS VIVIDOS, ESPAÇOS FICCIONADOS</u> Sara Pascoal (CEI – ISCAP)</p> <p align="center">&</p> <p align="center"><u>IMIGRANTES CHINESES: UMA REFLEXÃO SOBRE O SIGNIFICADO DE COMUNIDADE</u> Isabel Pinto (CEI)</p>
<p align="center">17 Abril 2015 – 15.00</p> <p align="center"><u>ECONOMIA E ARTE NAS REVISTAS DE VANGUARDA NA INGLATERRA E NA ALEMANHA DURANTE A 1ª GUERRA MUNDIAL</u></p> <p align="center">Manuela Veloso (CEI – ISCAP)</p> <p align="center"><u>COMMITMENT, EMOTIONS AND THE INFLUENCE OF REEMBRANCE NARRATIVES: AN</u></p>	<p align="center">15 Maio 2015 – 15.00</p> <p align="center"><u>PORTUGUESE- ROMANIAN INTERCULTURAL CONNECTIONS</u></p> <p align="center">Luiza Marinescu (University Spiru Haret, Bucarest)</p>	<p align="center">12 Junho 2015 – 11.00</p> <p align="center"><u>COLÓQUIO INTERDISCIPLINAR CEI - IELT (FCSH/UNL) ECO-ECONOMIA - Economia & Tradições, Literatura e Práticas Culturais</u></p>

EXPERIMENTAL
VERIFICATION

Patryk Wawrzynski
(Faculty of Sciences and
International Studies,
Nicolaus Copernicus
University in Torun, Poland)

Fonte: Página do CEI. Disponível em: <http://www.iscap.ipp.pt/cei/eventos20142015.html> (cons. pela última vez a 04/10/2015)

Apêndices



Centro de Estudios Interculturales

www.iscap.ipp.pt/cei

ISCAP

Instituto Superior de Contabilidade
Y Administración de Oporto

Instituto Politécnico de Oporto

Centro de Estudos Interculturais (CEI)
ISCAP, Gab. 333
Rua Jaime Lopes Amorim
4465-004 S. Mamede Infesta, Portugal
Tel: +351 22 905 0037
E-mail: cei@iscap.ipp.pt
Facebook: Centro de Estudos Interculturais
Twitter: ISCAPCEI

Presentación y Objetivos:

Desde 2007, el Centro de Estudios Interculturales (CEI) del ISCAP lleva a cabo la investigación básica y aplicada y coopera con instituciones nacionales y extranjeras en actividades de carácter científico, técnico y cultural. El CEI incluye en su nombre y objetivos el panorama generado por la investigación intercultural y transdisciplinar que desarrolla, por las oportunidades de intercambio que crea y las iniciativas editoriales que realiza. El equipo del CEI es formado por profesores y estudiantes del ISCAP e investigadores de otras instituciones nacionales y extranjeras, teniendo aún en cuenta un reputado Comité Científico Asesor.

El CEI organiza conferencias, proyectos, tesis y pasantías para estudiantes de grado y máster; cuenta con una biblioteca especializada abierta a toda la comunidad; y promueve la participación de sus colaboradores en conferencias y publicaciones nacionales e internacionales. Cada año se concede el Premio CEI para el mejor trabajo final de Máster en Traducción e Interpretación Especializados, celebrado en ISCAP.

El CEI es un centro de investigación del Instituto de Estudios de Literatura Tradicional de la Universidad Nueva de Lisboa y mantiene alianzas con lo CEMRI de la Universidade Aberta, Universidades de Vigo, Bretagne, Spiru Haret y Tehnica of Bucharest, Franche-Comté, Bourgogne-Dijon, Paris-Nanterre, Angers, Paraíba, Paraná, Jaén, Castilla la Mancha, Nicolas Copernicus-Torun, Artois, Barcelona, Letonia, Macao, Mozambique, Kuban State University, Skopje, Delaware State University y también con la Unyleya (Grupo Leya) y la Asociación Nacional de Empresarias, la Asociación Luso-Turca y el Centro Brasileño para la Investigación, Proyectos e Innovación del IPP. El CEI es miembro fundador de la ECREA *Women's Network*.

Líneas de Investigación:

1. Teorías Interculturales

Derecho Comparativo entre Culturas

Conceptos de Interculturalismo y Multiculturalismo

Representaciones Interculturales de Género

Narrativas de Vida entre Este y Oeste

Geografías Literarias

Representaciones de Portugal en la Literatura No Portuguesa

Cultura Visual e Intermodalidad

2. Representaciones Culturales

Traducción Cultural: La Representación de Personajes Portugueses
Generaciones y Geografías en la Construcción de Género e Identidad
Representaciones Interculturales en Narrativas Militares del Siglo XIX
Competencia (Inter) Cultural en la Atención Médica
Literatura y (Inter) Cultura en los Estudios Ibéricos
Relaciones Interculturales Luso-Americanas
Manipulación, Censura y Resistencia en la Traducción Cultural
Narrativas Femeninas en Tiempos de Guerra
Representaciones de Género en la Imprenta y en los Media
El Contexto Cultural en Cuentos y Novelas Africanos
Narrativas de Viaje por/sobre Mujeres

3. Estrategias Comunicacionales

Cuestiones Transculturales en Estrategias de Aprendizaje Mixto
Estrategias de Comunicación Intercultural en Videojuegos
Dinámicas Interculturales en la Clase
Estudio Jurídico de la Condición Legal de la Esclavatura, Trabajo Colonial Obligatorio y las Orígenes del Derecho Laboral
Traducción Jurídica
Constitucionalismo Europeo y la Cuestión de la Lengua
La Investigación Multimedia en la Educación, Narrativas Digitales, Relatos de Vida, Identidad y Self
Traducción e Interpretación, Identidad e Ideología
Confíe en el Cuento Y en el Cuentista: Narrativas de los Profesores de Lenguas entre Culturas

Conferencias & Congresos:

II Congreso Internacional “**Las mujeres en el Imperio Colonial Portugués**”, ISCAP, 20-22 Noviembre 2006.

I Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 9 Diciembre 2008.

Conferencia “**Colonialismo y Interculturalidad**”, ISCAP, 6 Febrero 2009.

Conferencia “**Interculturalidad en las artes y los medios de comunicación**”, ISCAP, 29 Abril 2009.

Conferencia “**Las palabras del Mar / Las palabras de la Ría**”, Museu Marítimo de Ílhavo, 23 Octubre 2009.

ECREA Workshop “**Gender in European Academia**”, ISCAP, 25 Noviembre 2009.

Conferencia “**La Globalización Lusófona. Perspectivas Interculturales**”, ISCAP, 18 Junio 2010.

Conferencia “**Puentes Interculturales. Traducción y Cooperación**”, ISCAP, 9 Julio 2010.

Conferencia Internacional “**InterCulturas & InterArtes**”, ISCAP, 14 Enero 2011.

II Congreso Internacional de Estudios Interculturales, ISCAP, 25-27 Mayo 2011.

Conferencia “**Cultura Visual Urbana e Expresiones de Arte Popular**”, ISCAP, 17-18 Noviembre 2011.

I & II Foro Internacional de Comunicación Intercultural, ISCAP, Mayo 2012 y 2013.

Conferencia “**Dinámicas Interculturales a Oriente**”, ISCAP, 14 Diciembre 2012.

Conferencia “Educación, Ciencia y Cultura en la Era Digital”, ISCAP, 19 Febrero 2014

Workshop “La Narrativa Digital: Viviendo la Interculturalidad”. ISCAP, 7 Mayo 2014

Conferencia “El Marketing Entre Culturas”. ISCAP, 14 Mayo 2014.

I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII Ciclos de Conferencias 2007-2015

Libros:

● ***Eastwards / Westwards: Which Direction for Gender Studies in the 21st Century?*** Cambridge Scholars Publishing (CSP), 2007.

“An intellectual journey that is simultaneously exciting and disturbing.” (Barbara Andaya, Univ. of Hawai‘i)

● ***Condição Feminina no Império Colonial Português***. Edições Politema, 2008.

“Este libro es uno de esos que sorprende. Por la calidad, por la diversidad, por la coraje.”
(Público)

● ***Women in the Portuguese Colonial Empire: The Theatre of Shadows***. CSP, 2008.

“Recent and very challenging feminist work on the position of women in the Portuguese colonial empire.” (*International Institute for Asian Studies Newsletter*)

● ***From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues***. Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Libro del Mes del CPS – Social Sciences – Agosto 2012.

Invitado por el gobierno del Azerbaiyán para el *II Foro Mundial Sobre Dialogo Intercultural*, Baku, Junio 2013.

● ***Diálogos Interculturais: Os Novos Rumos da Viagem***. Vida Económica, 2011.

“Un gran cruce de conocimiento.” (*Jornal de Notícias*)

● ***In Permanent Transit: Discourses and Maps of the Intercultural Experience***. CSP, 2012.

“A well-choreographed series of essays on a very poignant theme” (*Journal of International and Global Studies*)

● ***Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturas***. Afrontamento, 2013.

● ***Intercultural Communication, Representations and Practices: A Global Approach***. UnyLeya, 2014.

● ***Popular and Visual Culture: Design, Circulation and Consumption***. CSP, 2014.

● ***E-REI, Revista Electrónica de Estudios Interculturales***

VIII Ciclo de Conferencias 2014/2015

<p align="center">15 Septiembre 2014 – 15.00</p> <p align="center"><i>Potentials and Barriers in Intercultural Understanding</i></p> <p align="center">Adrian Holliday (Canterbury Christ Church University)</p>	<p align="center">17 Octubre 2014 – 16.00</p> <p align="center"><i>Culturas Juveniles, Espacios Públicos Y Circuitos Digitales: Una Reflexión</i></p> <p align="center">Ricardo Campos (CEI & CEMRI – Univ. Aberta)</p>	<p align="center">14 Noviembre 2014 – 16.00</p> <p align="center"><i>La Imagen de la Alemania en los Media Portugueses Durante la Queda del Muro de Berlín</i></p> <p align="center">Marco Furtado (CEI – ISCAP)</p>
<p align="center">12 Diciembre 2014 – 16.00</p> <p align="center"><i>Po-ex.net: Un modelo y una Propuesta de Taxonomía para Archivos Digitales de Literatura Experimental y Electrónica</i></p> <p align="center">Rui Torres (Univ. Fernando Pessoa)</p>	<p align="center">16 Enero 2015 – 16.00</p> <p align="center">FÓRO JOVENES INVESTIGADORES DEL CEI</p>	<p align="center">13 Marzo 2015 – 16.00</p> <p align="center"><i>Viajes por España: Espacios vividos, espacios ficcionados</i></p> <p align="center">Sara Pascoal (CEI – ISCAP)</p> <p align="center">&</p> <p align="center"><i>Inmigrantes Chinos: Una reflexión sobre el significado de comunidad</i></p> <p align="center">Isabel Pinto (CEI)</p>
<p align="center">17 Abril 2015 – 16.00</p> <p align="center"><i>Economía y arte en revistas de vanguardia en Inglaterra y Alemania durante la I Guerra Mundial</i></p> <p align="center">Manuela Veloso (CEI – ISCAP)</p>	<p align="center">15 Mayo 2015 – 16.00</p> <p align="center"><i>Portuguese-Romanian Intercultural Connections</i></p> <p align="center">Luiza Marinescu (University Spiru Haret, Bucarest)</p>	<p align="center">12 Junio 2015 – 16.00</p> <p align="center"><i>Coloquio Interdisciplinar</i> <i>CEI – IELT (FCSH/UNL)</i></p>

ISCAP



INSTITUTO SUPERIOR DE CONTABILIDADE E ADMINISTRAÇÃO DO PORTO

“Educação, Ciência e Cultura na era Digital”

Dia 19 de Fevereiro, das 15 horas às 17 horas

Sala de Reuniões, 3º piso



CEMRI UAB
CENTRO DE ESTUDOS
DAS MIGRAÇÕES E DAS RELAÇÕES INTERCULTURAIS
UNIVERSIDADE ABERTA

UNIVERSIDADE
AbERTA
www.univ-ab.pt

Educação, Ciência e Cultura na Era Digital

ISBN: 978-989-98240-3-4

Porto, 2014

Edição do Centro de Estudos Interculturais do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto

Direcção: Clara Sarmento

Edição e Coordenação:

Paula Peres

Revisão e formatação:

Hermano Moura

Centro de Estudos Interculturais

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

Gabinete 333

Rua Jaime Lopes Amorim

4465-004 S. Mamede Infesta

Portugal

Tlf: +351 22 905 00 37 (ext. 333)

URL: www.iscap.ipp.pt/cei

E-mail: cei@iscap.ipp.pt

Facebook: Centro de Estudos Interculturais

Twitter: ISCAPCEI

ÍNDICE GERAL

Introdução

Paula Peres e Clara Sarmento v

Capítulo 1

Reflexões sobre a prática docente no Programa Um Computador Por Aluno

Ana Maria Ribas.....	1
Introdução.....	1
Formação docente e tecnologias da informação e comunicação	3
O debate sobre a prática docente no PROUCA	7
Considerações finais.....	17

Capítulo 2

Cultura e comunicação na educação online

Paula Peres	19
Contextos sociais	19
Sociedades digitais	20
Aprendizagem global	21

Capítulo 3

Formação continuada de professores no ciberespaço: Uma perspectiva intercultural

Maria Cristina Lima Paniago Lopes Rosimeire Martins Régis dos Santos	25
Introdução.....	25
Formação continuada no ciberespaço	26
Formação continuada intercultural	27
Considerações.....	30

Bibliografia 31

Notas Biográficas 35

Índice Remissivo 37

INTRODUÇÃO

EDUCAÇÃO, TECNOLOGIA E CULTURA NA CONTEMPORANEIDADE

PAULA PERES E CLARA SARMENTO

O PROJECTO DE DIVULGAÇÃO *EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA NA ERA DIGITAL* pretende promover a reflexão sobre as tendências contemporâneas e os problemas estratégicos da tecnologia e da educação nos fluxos interculturais da globalização. A presente edição ensaia uma análise crítica das variações culturais no âmbito tecnológico e da relação entre o homem e a tecnologia, enquanto processo de socialização e de apropriação.

Nenhum indivíduo isolado pode ser interculturalmente competente. Somente através da construção conjunta de relações onde o diálogo e a atenção recíproca prevalecem será possível adquirir e praticar as competências interculturais. Os custos da incompetência intercultural são elevados e incluem todos os perigos que advêm do conflito e da guerra, pelo que é vital investir em actividades que permitam esclarecer, ensinar, promover, aprovar e apoiar um frutífero diálogo intercultural. O futuro da diversidade cultural depende de acções presentes que fomentem o conhecimento e o respeito pelos indivíduos e pelas sociedades, com as suas identidades e epistemologias próprias.

A competência intercultural é adquirida por meio de experiências de educação e de vida, em oportunidades de aprendizagem formal e informal, em presença ou mediadas pelas tecnologias da era digital. As inúmeras formas de comunicação e de conhecimento que as novas tecnologias permitem servem como ferramentas decisivas para o encontro entre membros de diferentes horizontes culturais que, de outro modo, dificilmente poderiam comunicar entre si. São sem dúvida muitos os desafios que o diálogo intercultural enfrenta mas, à medida que a globalização aproxima fronteiras, cresce a motivação para cultivar as competências interculturais e combater as representações do “outro” através de vagos estereótipos.

A questão permanece quanto ao equilíbrio entre o fluxo maciço de informação no mundo contemporâneo e a persistente fragilidade do sentido de comunidade. Na busca desse equilíbrio situa-se a reflexão crítica que aqui se ensaia, relevante sobretudo quando existem diferentes culturas em co-presença. O mundo está aparentemente mais uno e as possibilidades de diálogo parecem expandir-se sem obstáculos – objectivo primordial da tecnologia ao serviço da educação – apesar de ser ainda difícil alcançar a unidade na diversidade, através de linhas comuns de compreensão intelectual.

A diversidade cultural não é, de forma alguma, incompatível com o progresso e o desenvolvimento. Na verdade, a emergência da chamada “sociedade do conhecimento” implica só por si toda uma diversidade de epistemologias e suas fontes de produção. A fim de possibilitar uma coexistência harmoniosa entre elas, é necessário promover competências interculturais, incluindo as que são inerentes às práticas quotidianas das comunidades. Para tal, a educação e a ciência devem reconhecer e integrar a diversidade de conteúdos e de métodos de ensino existentes, neles incluindo os modos tradicionais de transmissão de conhecimento ligados a culturas específicas, que poderão também beneficiar das tecnologias e ferramentas da globalização.

Só assim será possível desenvolver medidas que permitam aos membros de grupos marginalizados participar em projectos destinados a combater os estereótipos culturais, desenvolver espaços de ensino reais ou virtuais e realizar uma efectiva interacção cultural, especialmente em países onde existe algum tipo de conflito entre comunidades.

A pluralidade de meios é um pré-requisito para a promoção do diálogo intercultural e é, portanto, crucial para o acesso generalizado ao ensino. A pluralidade de meios permite a expressão de diferentes opiniões, culturas, línguas e grupos, em qualquer sociedade. Mas a tolerância, transparência e equidade face a todas essas diferenças só pode ser uma realidade se estiver sustentada na informação e na educação generalizadas.

Deste modo, o conhecimento e a consciência alimentados pela educação criam pontes entre culturas e criam férteis terrenos comuns onde a ciência e a tecnologia tornam-se capazes de gerar, antes de mais, verdadeira comunicação e compreensão intercultural.

Na sua contribuição para a comunicação e a compreensão entre culturas, as páginas de *EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA NA ERA DIGITAL ABREM COM O CAPÍTULO* “Reflexões Sobre a Prática Docente no Programa um Computador por Aluno – Prouca”, onde são discutidas práticas docentes inovadoras numa escola pública brasileira. O “Programa um Computador por Aluno” (Prouca) prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública brasileira, com foco na inclusão digital e no uso das tecnologias da informação e da comunicação. O texto resume um processo de investigação qualitativa, cujos resultados demonstraram que a presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, inseguranças e receios de trabalhar com algo desconhecido. O estudo revela ainda uma necessidade de mudança nas práticas docentes de cunho organizacional, técnico e pedagógico, nas aulas mediadas pelo computador. Por essa razão, defende-se a necessidade de investir tempo, meios técnicos e planeamento na reorganização dos currícula, de modo a explorar todo o potencial destas novas práticas pedagógicas.

Introdução

O segundo capítulo aborda a questão da “Cultura e Comunicação na Educação Online”, convidando à reflexão sobre a relação entre os contextos sociais e as tecnologias digitais, bem como sobre a criação de sociedades de informação, comunicação e aprendizagem, tanto a nível local como global. Considerando a aprendizagem como algo que resulta da forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada, o capítulo analisa ainda alguns aspectos da comunicação educacional num ambiente global.

O terceiro e último capítulo, “Formação Continuada de Professores no Ciberespaço: Uma Perspectiva Intercultural”, demonstra as possibilidades de formação que se abrem aos docentes na contemporaneidade global, baseando-se numa investigação qualitativa sob a forma de etnografia virtual. Inclui a descrição de procedimentos metodológicos, como a captura dos diálogos e das interações entre os sujeitos participantes da formação contínua virtual na rede social *facebook*. Explicita conceitos de formação contínua no ciberespaço e de formação contínua intercultural e analisa os resultados obtidos. Estes indicam que, apesar de nem sempre as infra-estruturas tecnológicas serem as mais adequadas, os computadores e a internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e da prática docente. Os docentes percebem a importância da utilização dos recursos tecnológicos, estão dispostos a experimentá-los nas suas práticas, encaram-nos como fontes de actualização permanente e reflectem sobre a natureza da internet e das tecnologias e sobre o seu impacto no processo de ensino-aprendizagem em diferentes contextos culturais.

EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E CULTURA NA ERA DIGITAL faz parte do programa de investigação do Centro de Estudos Interculturais (CEI) do Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Instituto Politécnico do Porto (ISCAP-IPP). Todas as informações sobre o CEI estão disponíveis em: www.iscap.ipp.pt/cei.

Esta publicação teve origem nos trabalhos apresentados no Colóquio “Educação, Ciência e Cultura na Era Digital”, que o CEI realizou e acolheu no ISCAP-IPP, a 19 Fevereiro 2014, em mais uma colaboração com o Centro de Estudos das Migrações e das Relações Interculturais (CEMRI) da Universidade Aberta.

Neste volume, preservou-se a grafia dos originais e todos os textos são da exclusiva responsabilidade dos seus autores.

As actividades do CEI contam com o apoio da Presidência do ISCAP-IPP, a quem as responsáveis por esta publicação exprimem o seu sincero reconhecimento. Estão também gratas pelo trabalho de revisão e edição levado a cabo por Hermano Henrique Marques Esteves de Moura, finalista do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas do ISCAP-IPP.

Paula Peres e Clara Sarmiento
Dezembro de 2014

CAPITULO 1

REFLEXÕES SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROGRAMA UM COMPUTADOR POR ALUNO¹

ANA MARIA RIBAS

INTRODUÇÃO

O presente artigo traz um recorte da dissertação intitulada Programa um Computador por Aluno (PROUCA): Formação e Prática Docente desenvolvida na linha de pesquisa Práticas Pedagógicas e Suas Relações com a Formação Docente do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Católica Dom Bosco em Campo Grande-MS. Neste recorte a finalidade é discutir a prática docente no PROUCA, em uma escola pública estadual de Terenos-MS.

Esta instituição escolar² com 343 alunos matriculados em 2010 foi contemplada com o Programa Um computador por aluno – PROUCA – do Ministério da Educação - MEC em parceria com a Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul. Este programa prevê a distribuição de computadores portáteis aos alunos da rede pública com foco na inclusão digital e integração das ações na escola para o uso das tecnologias da informação e da comunicação (TIC). A escola foi beneficiada com 400 computadores portáteis/*laptops* modelo ClassMatePC com memória RAM de 512 MB, tela de LCD com sete polegadas, *software* livre com código aberto, editor de textos, planilhas, apresentação de slides e todos eles conectados à rede mundial de computadores por meio do dispositivo *wireless* para toda a comunidade escolar.

Diante disso, surgem desafios marcados por mudanças relacionadas com a prática pedagógica dos professores, os quais estão sendo impelidos a romper com suas práticas de utilização de um único laboratório padrão com 20 máquinas e a lidar com alunos tendo em mãos um computador portátil/*laptop* conectado à internet na sala de aula (Figura 1).

A pesquisa define-se do ponto de vista metodológico como uma investigação com abordagem qualitativa. Entendemos por abordagem qualitativa, segundo Bogdan e Biklen (1982), a que apresenta cinco características básicas: dados descritivos; inserção direta do pesquisador no ambiente pesquisado, sempre preocupado em apresentar a perspectiva dos participantes da pesquisa; foco no processo e não no produto; valorização do ambiente natural como provedor de dados; e o pesquisador como o principal instrumento de investigação.

Concordamos ainda com Bogdan e Biklen (1994: 49), quando afirmam que a abordagem da investigação qualitativa exige que o mundo seja examinado com ideia de que nada é trivial, que tudo tem um potencial para constituir uma pista que nos permita estabelecer uma compreensão mais esclarecedora do nosso objeto de estudo.

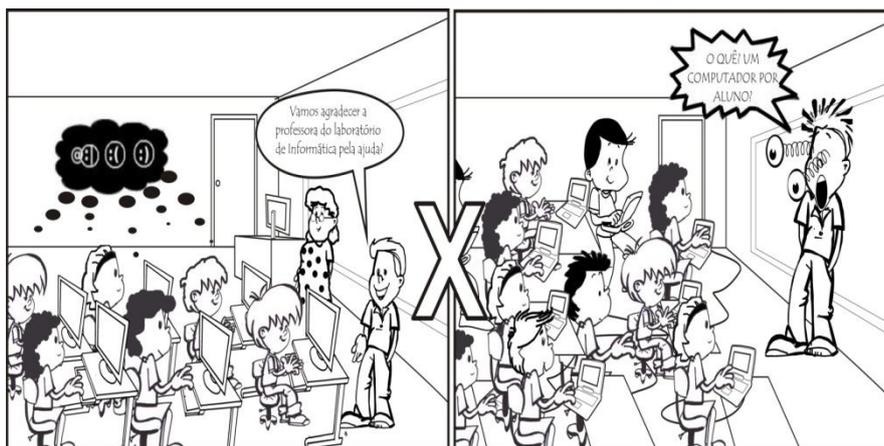


Fig. 1: Problema da pesquisa
Fonte: Autora

Nesse sentido, a pesquisa com abordagem qualitativa implica um contato direto do pesquisador com o objeto. A imersão do pesquisador com rigor científico em informações ricas e detalhadas que contribuem para o aprofundamento da compreensão do contexto no qual ocorre o fenômeno que está sendo estudado.

Os sujeitos da pesquisa são professoras do ensino fundamental e médio que concluíram o curso oferecido pelo PROUCA em 2011. Consiste em três professoras dos anos iniciais do ensino fundamental, três professoras dos anos

¹ Pesquisa financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico-CNPQ.

² A Escola possui 24 professores e esta inserida na fase Piloto do PROUCA.

finais do ensino fundamental e duas professoras do ensino médio. Os sujeitos concordaram em participar na pesquisa mediante os esclarecimentos dos objetivos, fundamentados nas normas do Comitê de Ética da Universidade, bem como assinatura do termo de consentimento livre e esclarecido.

Os dados coletados para essa pesquisa se deram por meio de entrevista semiestruturada durante o segundo semestre de 2012 com foco na prática docente no PROUCA.

Os excertos das entrevistas foram transcritos sem qualquer alteração. No sentido de manter o anonimato identificamos os sujeitos com nomes dos *softwares* existentes no *laptop*. Ressaltamos que a escolha dos nomes não visa criar um estereótipo das professoras e sim dar visibilidade e voz aos diálogos produzidos nesta pesquisa.

Outro compromisso assumido é a não divulgação do ano e/ou turma em que as professoras atuam, bem como o nome das disciplinas ministradas, que se justifica pelo fato da escola ser pequena e ter apenas um professor de cada área do currículo, logo, se as referíssemos, isso provavelmente acabaria com o anonimato.

Para atender ao objetivo desta pesquisa, este artigo foi organizado da seguinte forma: primeiro realizamos uma discussão partindo do princípio de que a formação continuada pode influenciar a prática docente para o uso das tecnologias na educação. Em seguida, debatemos a prática docente no PROUCA. Por fim, tecemos algumas considerações sobre a prática docente de uma escola pública estadual em que todos os alunos e professores têm à disposição um computador portátil.

FORMAÇÃO DOCENTE E TECNOLOGIAS DA INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Para Bruno e Teixeira (2010: 154) “podemos qualificar o cenário atual como: midiático, informacional, tecnológico, pós-moderno, globalizado, cibercultural”. Assim, a sociedade é marcada pelo excesso e velocidade da informação e mudanças nas relações de tempo e de espaço. Estes avanços das tecnologias da informação e comunicação (TIC)³ suscitam mudanças em todas as esferas da sociedade e a escola não está imune a este processo de transformação. Por esse prisma, Cunha (1998) afirma que o professor encara muitos desafios, entre eles, as novas tecnologias.

Kenski (2003, 2010) defende a ideia da necessidade dos professores aproveitarem este momento para a adoção de uma postura de enfrentamento a estes desafios e transformarem essa infinidade de ferramentas proporcionadas pelo advento das tecnologias em possibilidades significativas no ensino. Esta mesma pesquisadora discute que as TIC no ambiente escolar provocam novas formas de ensinar e aprender. Isso significa que o ensino não ocorre na sala de aula somente centrado na figura do professor. As TIC presentes no processo educacional podem aproximar pessoas, aprender e ensinar de forma colaborativa, interativa e coletiva.

Tendo em vista este constante cenário de transformações, a formação de professores assume um papel fundamental para atendimento às novas demandas das gerações acostumadas ao uso constante das tecnologias. O grande desafio da formação não está centrado apenas na disponibilização de tecnologias para utilização no espaço escolar e sim na compreensão pedagógica destes recursos tecnológicos nas práticas pedagógicas.

Portanto, defendemos uma formação permanente que não enxerga a tecnologia como salvadora dos problemas educacionais. Não acreditamos, assim como Barreto (2009), em uma formação que enxerga as TIC como um fetiche, com poderes e solução para realizar os sonhos, desejos e fantasias da/ na educação. Barreto (2006: 2) conclui que “[...] é como se a sua simples presença, em uma espécie de passe de mágica, resultasse em diferenças substantivas nos mais variados processos de ensinar-aprender”. Contribuem para esta discussão Sancho e Hernandez (2006), que criticam a postura do professor tecnófilo, o qual acredita na possibilidade das tecnologias sanarem imediatamente as angústias, perplexidades e todos os problemas existentes no cotidiano escolar.

Também não concordamos em apoiar a postura de um professor tecnófobo, que repudia as possibilidades pedagógicas das TIC, enxergando-as como algo prejudicial na educação, a todo o momento temendo ser substituído por elas, negando o seu próprio valor profissional na educação.

O reconhecimento da inserção das TIC no processo educacional pode ser uma forma de descentralização do poder do professor, uma forma de pensar a educação em uma relação dialógica, sem incorrer em práticas mecanicistas e ditadoras. Em outras palavras, é necessário fundamentar teoricamente ideias para debate e construção de um trabalho pedagógico com as TIC voltado para os problemas educacionais.

Sob este prisma, Sancho e Hernandez (2006: 279) propõem que:

A comunidade escolar se depara com três caminhos: repelir as tecnologias e tentar ficar fora do processo; apropriar-se da técnica e transformar a vida em uma corrida atrás do novo; ou apropriar-se dos processos, desenvolvendo habilidades que permitam o controle das tecnologias e de seus efeitos. Consideramos a terceira opção como a que melhor viabiliza uma formação intelectual, emocional e corporal do cidadão, que lhe permita criar, planejar e interferir na sociedade.

Por conseguinte, a formação de professores deve conceber as TIC como ambientes propícios à construção de conhecimento, rejeitando a perspectiva de transmissão de saberes, que seja capaz de gerar movimentos não lineares, refletindo sobre suas práticas no contexto social.

Para Sampaio e Leite (2008: 10) “a escola, como parte importante desse mundo, cujas referências de poder e conhecimento têm se alterado fortemente, não pode ignorar esse processo”, ou seja, um processo que orienta uma

³ Estas abrangem as tecnologias computacionais, a telefonia móvel e a internet.

educação de acordo com as necessidades da sociedade em que está inserida, primando por uma base crítica e reflexiva da realidade. No entendimento de Sampaio e Leite (2008: 102), isto somente é possível se a formação “[...] for baseada em um conhecimento que permita ao professor interpretar, refletir e dominar criticamente a tecnologia” (id., 2008: 102). Para Belloni (2003: 77)

[...] a perspectiva da formação de professores exige esta reflexão sobre como integrar as TIC à educação como caminho para pensar como formar professores enquanto futuros usuários ativos e críticos [...]

Orientado por esta perspectiva crítica para o domínio das tecnologias, Barreto (2009) critica os programas de formação que têm como referência a formação de professores como usuários consumidores, formações que não atendem as necessidades reais da escola e impõem ainda modelos homogêneos, preocupando-se apenas em atingir números quantitativos.

Complementando, Barreto (2009: 115) afirma:

[...] para tanto, é preciso questionar as expressões que, a um só tempo, sustentam a defesa de perspectivas messiânicas e apontam para atalhos que aliam reducionismo a sofisticação tecnológica. [...] é preciso instituir espaços de trocas sistemáticas entre os sujeitos para o encaminhamento de perguntas como: quais tecnologias? Para quem? Para quê? Em que termos?

A partir da análise de Sampaio e Leite (2008), Belloni (2003) e Barreto (2009), podemos elencar alguns elementos na formação de professores para a inserção das TIC. Uma formação que privilegia apenas o domínio tecnológico das ferramentas, fundamentada na racionalidade técnica não é suficiente para entender as constantes transformações da sociedade. Portanto, é primordial uma formação que não seja amarrada em teorias e práticas tradicionais de ensino, que combata as ideologias dominantes, que apoie os professores na construção de uma visão crítica e emancipatória das TIC no âmbito escolar.

Desta forma concebemos uma formação docente que se desdobra numa postura que pressupõe o docente como “intelectual crítico” (Contreiras, 2002) e o aluno como autor de conhecimentos, ambos capazes de refletir sobre os aspectos positivos e negativos das tecnologias da informação e comunicação e que não enxergam as TIC como um imperativo em suas práticas.

Almeida e Prado (1999) advogam a ideia de que a formação de professores com pressupostos baseados na reflexão sobre a prática torna-se mais relevante do que a aquisição de modernos artefatos tecnológicos. Cabe trazer um questionamento: o que adianta a escola adquirir modernos equipamentos, se não suscitam novos desafios para a produção de conhecimentos, se a prática do professor continua a mesma?

Nesse entendimento, a formação perpassa pela compreensão emancipatória das possibilidades pedagógicas oferecidas pelas tecnologias da informação e comunicação, construída a partir da realidade concreta de seus sujeitos, tendo como alicerce os pressupostos teórico-metodológicos que devem ser mobilizados no processo pedagógico.

Acreditamos que um dos possíveis pontos de discussão sobre a formação de professores, quanto à inserção das tecnologias da informação e comunicação em suas práticas pedagógicas, são os movimentos numa perspectiva crítica e reflexiva, que podem garantir o desenvolvimento de práticas voltadas para o protagonismo, que considera os envolvidos como sujeitos passíveis de (re)escrever, (re)construir suas histórias e não como fantoches da sociedade vigente.

Almeida e Valente (2011: 10) enfatizam:

é necessário repensar o papel da escola neste mundo digital o qual vem atribuindo aos educadores múltiplos dilemas de natureza epistemológica e teórico-metodológica, considerando-se a prática desses profissionais

Nas palavras de Almeida e Valente (2011), podemos inferir que é inegável o destaque do computador, neste mundo digital, como um processo que envolve diversas competências na vida dos professores e alunos. Teremos uma pausa nesta dissertação para repensar o papel desta máquina na educação, nossa próxima discussão.

O DEBATE SOBRE A PRÁTICA DOCENTE NO PROUCA

A inserção do *laptop* no contexto escolar lança aos educadores desafios relacionados com a prática docente. Ouvir pode revelar as lacunas e as possibilidades pedagógicas do computador no processo de ensino e aprendizagem, sobretudo nesta experiência brasileira de implantação do PROUCA.

Nesse sentido, a professora Squeak relata que a chegada dos *laptops* à escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. Por outro lado, enxerga-a como um desafio para a sua prática pedagógica.

Houve mudança sim na minha prática pedagógica, eu acredito, são os desafios, e eu creio que este desafio veio para um crescimento. Foi gerado um medo, normal como em todo desafio, será que vou conseguir, será que vai dar certo?

A professora TuxPaint percebe que os alunos preferem as aulas com os *laptops* a uma aula com lousa e livro. Consequentemente, isso a faz planejar mais aulas com os computadores portáteis para atender as necessidades dos seus alunos.

Prática docente no Programa Um Computador Por Aluno

Eu vejo assim que quando a gente vai trabalhar tanto na sala de informática ou laptop, os alunos eles ficam assim mais diferentes, do que a gente tá lá, com uma aula com livro, lousa e com explicação. Quando você vai para o laptop, você percebe que eles ficam mais atentos. Porque eles gostam da tecnologia. Acho que isso muda totalmente a prática pedagógica da gente porque antes era só lousa e livro, livro e lousa.

Sob estes aspectos, Almeida e Valente (2011) argumentam a necessidade de formações com movimentos de aliar a teoria à prática e a prática à teoria. Desta maneira, o professor pode deixar de lado o medo e refletir sobre suas próprias práticas, aprendendo mediante às situações problemáticas vivenciadas na sala de aula com o *laptop*. Kenski (2013: 91) defende a ideia:

formar professores com qualidade e conhecimento teórico e prático para atuar em múltiplas frentes, além dos espaços tradicionais da educação [...] é uma necessidade que a nova cultura e a nova sociedade exigem

A professora KLogo reconhece as mudanças na sua prática pedagógica quando pensa na elaboração do planejamento. Preocupa-se em desenvolver aulas criativas com foco na aprendizagem dos alunos. Além disso, expressa uma dificuldade em integrar o *laptop* na sua prática pedagógica quando considera a sala de aula, a sala de tecnologia e as aulas com *laptop* como ambientes fragmentados, conforme relato a seguir.

Quando eu vou fazer o meu planejamento eu tenho que pensar nele muito bem, porque na verdade eu tenho três possibilidades. Eu tenho a sala de Tecnologias, tenho o LAPTOP e tenho a minha prática de sala de aula sem os recursos tecnológicos. Então eu tenho que pensar na dinâmica, na didática, como eu vou transferir aquele conteúdo para que saia uma aula bem preparada. [...] eu fico pensando não é fácil, não você tem que ter criatividade. Puxa como é que vou trabalhar com o laptop. Aí já sai um monte de interrogação e se eu fizer isso, corremos todos os riscos de dar certo ou não. Mas, creio que mudou sim, houve uma mudança.

Ao considerar as necessidades da integração do computador às práticas pedagógicas, Valente (1997), defende que a formação deve criar condições para que o professor compreenda a integração do computador a sua prática pedagógica com uma abordagem integradora de conteúdos e não uma prática fragmentada do ensino.

[...] deve-se criar condições para que o professor saiba recontextualizar o aprendizado e a experiência vivida durante a sua formação para a sua realidade de sala de aula compatibilizando as necessidades de seus alunos e os objetivos pedagógicos que se dispõe a atingir” (Valente, 1997: 14)

A professora Planilha Eletrônica destaca em seu depoimento que sempre inovou nas suas práticas pedagógicas. Por essa razão, acredita que não houve mudanças na sua prática pedagógica. Argumenta que os *laptops* contribuem para que os alunos tenham oportunidades iguais na realização das atividades, o que não acontece no laboratório de informática da escola. Outro ponto evidenciado pela professora é a possibilidade de exploração dos recursos do *laptop*.

Eu acho que contribuiu, não mudou, acrescentou. Contribuiu assim, porque agora todos os meus alunos podem realmente fazer uma atividade, talvez por este ângulo, contribuiu para as aulas, sim. Durante o meu planejamento, continuo fazendo as mesmas coisas, sempre inovei. Vejo que estou adquirindo novas experiências. Não mudei, quando chegou o laptop, passei apenas a usá-lo mais que a sala de tecnologia, vejo que com o laptop a gente pode usar mais os recursos tecnológicos, não fico só limitado ao laboratório.

Para explicar esse contexto, embasamo-nos na afirmação de Almeida e Prado (2011: 38)

O uso do *laptop* educacional permite romper com o isolamento das atividades desenvolvidas em laboratórios e integrar ao trabalho pedagógico [...], flexibilizando os tempos de aprender [...]

Ainda sob este cenário, as professoras KWord, KPresenter e TuxMath relatam as dificuldades enfrentadas no PROUCA relacionadas com as suas práticas pedagógicas. Pela fisionomia e suspiros ao longo das suas falas, as entrevistas, em alguns momentos, têm tons de desabafo. A partir destes diálogos, identificamos problemas de conectividade existentes na escola.

Notamos a angústia e a frustração das Professoras KWord, KPresenter, quando argumentam que necessitam de mais tempo para o planejamento, sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa internet para o desenvolvimento das atividades com o *laptop*.

Na minha prática perco mais tempo para elaborar coisas que poderiam ser aplicados em determinados conteúdos. Se a internet funcionasse com a rapidez que deveria, seria uma ferramenta magnífica em sala de aula. Na hora poderíamos fazer o planejamento, já pegava o endereço, poderíamos pesquisar em sites rapidinhos. Mas e aí..., não é possível. Acho que mudaria mais a minha prática se correspondesse às nossas expectativas, rapidez na internet (Professora KWord).

Então, mudou e não mudou. Mudou porque agora eu preciso de mais tempo para pesquisar, planejar minha aula e também porque temos mais uma ferramenta e não mudou mais porque não temos internet. Para falar a verdade, sem o laptop minha prática seria a mesma. Minha principal dificuldade com o laptop é a internet mesmo (Professora KPresenter).

As falas das professoras KWord e KPresenter descortinam um problema percorrido nessa trajetória tanto de ordem técnica como pedagógica, como professoras sabemos e não podemos negar nosso posicionamento político. Portanto, é

inaceitável que os professores planejem aulas e se deparem com situações que causam perdas para os alunos e para a sua própria prática pedagógica. Queremos reafirmar que não podemos negar ao professor o direito ao planejamento e à inserção das tecnologias durante as suas atividades pedagógicas.

Nessa perspectiva, Kenski (2006) aponta:

[...] o uso das tecnologias digitais no ensino pelas escolas requer que ela esteja preparada para realizar investimentos consideráveis em equipamentos e, sobretudo, na viabilização das condições de acesso e de uso dessas máquinas. No atual momento tecnológico, não basta às escolas a posse de computadores e softwares para o uso em atividades de ensino. É preciso também que esses computadores estejam interligados e em condições de acessar a Internet e todos os demais sistemas e serviços disponíveis nas redes (Kenski; 2006: 70).

Esta mesma pesquisadora defende que a rotina das escolas sofre alterações à medida que estas são inseridas em um ambiente tecnológico. Para tanto, os professores necessitam de dedicar mais tempo aos estudos e pesquisas, para que integrem as TIC às suas práticas pedagógicas (Kenski, 2003).

Concordamos que o panorama da escola sofre alterações com a presença dos *laptops* e que os professores necessitam de buscar aperfeiçoamento continuado quanto ao uso das tecnologias para que ocorram mudanças significativas em suas práticas docentes. Entretanto, não podemos nos furtar à discussão da infraestrutura. Os professores necessitam de boas condições de trabalho para o surgimento de novas concepções pedagógicas. Imbernón (2011) sustenta que a falta de condições de trabalho na escola, referindo-se a espaços, salas de aula e material inadequados, prejudicam o funcionamento das atividades na escola.

Por esta razão, a ausência da internet no ambiente escolar gera um grande descontentamento. A professora TuxMath revela na entrevista que o *laptop* sem conectividade torna-se um penduricalho, um adorno para suas aulas. Com isto, eleva a sua preferência para a utilização do laboratório de informática.

Para mim, é um alibi para trabalhar com os alunos. É um recurso a mais, não tive que me reinventar, é um computador, além disso, a gente utiliza também sala de tecnologia, porque não temos internet no laptop. Estamos sem internet prefiro usar a sala de tecnologia, o laboratório tem mais recursos por causa da internet.

Devido à falta de conectividade nos *laptops*, a professora KWord considera uma aula de informática significativa somente as aulas realizadas no laboratório. A subutilização do *laptop* é apontada pela professora ao comparar os recursos do *laptop* a um livro para as suas “aulas comuns”. A professora conceitua como “aulas comuns” as aulas ministradas somente com o quadro, livro e giz. Em sua prática pedagógica, os computadores portáteis são usados para a reprodução de atividades que poderiam ser realizadas com o lápis e o papel.

A questão do laptop, como eu falei, uso como auxílio a sala de tecnologia ou as aulas comuns, né. Eu passo os conteúdos, depois utilizo o laptop como se fosse uma tarefa para recordar determinado na minha área. Eu, por exemplo, passo a teoria no quadro e depois eu utilizo o laptop para formar frases, coisas assim, que reforcem o meu conteúdo. Sempre voltado ao conteúdo, pra mim o laptop está no currículo, como se fosse um livro ali, mas a internet faz muita falta com certeza. Aula de informática, mesmo é no laboratório.

A professora KolourPaint ressalta que sua prática não mudou, enxerga o computador como um complemento para as suas aulas, articulado ao livro e quadro. A sua relação com os recursos do *laptop* para a criação de um novo ambiente de aprendizagem é distante, ressalta como suficiente a sua própria prática para a aprendizagem do aluno, independentemente da presença ou não do *laptop*.

Quando os computadores chegaram, não mudei minha prática, pra mim ele é um complemento, não mudou nada assim, veio uma ferramenta a mais para você trabalhar, então, por exemplo: você trabalha um texto com um aluno no quadro, e você pode trabalhar aquele texto no computador, peço para eles digitarem [...] Minha prática não mudou uso o quadro, o livro, o laptop. Comigo o aluno aprende de qualquer jeito, com ou sem laptop (risos)!

As vozes das professoras TuxPaint, KWord e KolourPaint aproximam-se de uma prática pedagógica centrada na reprodução e transmissão de conhecimentos, sem ampliação dos espaços de aprendizagem e em consonância com os mesmos caminhos percorridos pela educação tradicional. Para Cysneiros (1999) as reais mudanças na escola com a exploração dos recursos tecnológicos ocorrem quando se alteram as rotinas da escola, caso contrário, são apenas aparências, o velho com roupas novas.

Nesse sentido, corrobora Valente (1999), o computador, no paradigma construcionista, enfatiza a criação de ambientes de aprendizagem em que o aluno pode interagir e construir conhecimentos por meio do computador.

Desta maneira, o aluno tem condições de explorar ambientes como *sites*, *softwares*, ou até mesmo aplicativos com chances de não seguir um enredo mecânico previamente determinado pelo professor ou pelos programas existentes no computador, esquivando-se de exercícios óbvios, de repetição do tipo pergunta e resposta que não enxerga o aluno como sujeito ativo.

Não queremos culpabilizar as professoras por este cenário apresentado. Discutimos anteriormente que as condições de trabalho têm consequências na prática pedagógica dos professores. Imbernón (2011) afirma que é preciso formar o professor para as “mudanças e incertezas”. Por essa razão, defende que é necessário:

Prática docente no Programa Um Computador Por Aluno

[...] formar um professor como um profissional prático-reflexivo que se defronta com situações de incerteza, contextualizadas e únicas, que recorre à investigação como uma forma de decidir e intervir praticamente em tais situações, que faz emergir novos discursos teóricos e concepções alternativas de formação (Imbernón, 2011: 41)

Encontramos no depoimento da professora KPresenter esta forma de lidar com as situações de incerteza, denominada por ela como “estratégia”. A professora integra o *laptop* com outros recursos existentes na sala de aula para tentar minimizar os obstáculos vivenciados pela falta da internet, entretanto, declara que com a *internet* poderia desenvolver melhor o trabalho com os alunos.

Se eu não tenho internet, não deixo de utilizar o laptop. Normalmente eu não conto com ela mesmo. Nos meus planejamentos, procuro integrar com os recursos que eu tenho na sala de aula, como o livro, um DVD, um filme relacionado ao assunto. Posso pedir para eles um texto informativo sobre o conteúdo, uma apresentação, sei lá, tem tantas coisas. Não é uma estratégia? Sempre falo isso para minha coordenadora. O melhor, claro, seria se tivéssemos uma internet boa e rápida, mas é o que temos para hoje.

Os depoimentos das professoras KPresenter e Planilha Eletrônica durante as entrevistas relatam as dificuldades técnicas na prática pedagógica do PROUCA. Estes obstáculos, para as professoras TuxPaint e TuxMath, prejudicam os conteúdos das suas disciplinas. As falas das professoras sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço: 50 minutos de aula não são suficientes para o desenvolvimento das aulas.

Às vezes a gente não quer usar o laptop, devido as dificuldades técnicas mesmo, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula, sua atividade (Professora KPresenter).

Dificuldades para usar o laptop nas aulas, eu tenho. Acho que todos têm. Teve um dia que dei aula para o sétimo ano, sala cheia e aí nós estávamos estudando um determinado conteúdo e gostaria que eles assistissem um vídeo. E não foi possível porque estava muito lenta a internet. Foi muito frustrante, Ouvi isso dos alunos “ai esse negócio não presta, não presta”. Então este dia foi horrível, a internet que não dava certo. O que aconteceu que eu percebo, os nossos alunos às vezes tem uma aversão ao laptop porque eles tiveram várias atividades que não conseguiram concluir por conta da internet (Professora Planilha Eletrônica).

Tem professor que não usa porque dá um pouquinho de trabalho. Como eu já falei, digamos assim que eu chegue numa sala que tenha 20 alunos, talvez oito desses 20 alunos recebam computadores descarregados, às vezes tem uma deficiência no carregamento. Aí você tem que dedicar 20 minutos para organizar tudo. Isso prejudica o conteúdo, que é o que a gente não quer (Professora TuxMath).

Sendo sincera eu estou preferindo a sala de tecnologia, porque lá tem uma professora gerenciadora, ela me ajuda, eu me sinto mais segura caso ocorra algum problema. Na sala de aula, mesmo com a ajuda dos alunos, eu me sinto sozinha. É mais difícil! Pensa pegar o laptop no armário colocar a extensão, ligar tudinho. Eu tenho um tempo de aula de 50 min. Quando tenho aula com o laptop devo ter no máximo de 20 a 30 minutos de aula. No laboratório está tudo arrumadinho, com rede, parece que a aula rende mais (Professora TuxPaint).

Os depoimentos das professoras KPresenter, Planilha Eletrônica, TuxPaint e TuxMath, nos chamam sem dúvida a atenção para problemas técnicos, mas também evidenciam as mudanças no ambiente escolar a partir da utilização das tecnologias. Estes aspectos apontados pelas professoras nos remetem para as ideias de Kenski (2006: 41):

[...] abrir-se para novas educações, resultantes de mudanças estruturais nas formas de ensinar e aprender possibilitadas pela atualidade tecnológica é o desafio a ser assumido por toda a sociedade

Nesse sentido, contribuem os estudos de Mendes e Almeida (2011: 57):

a flexibilidade para lidar com esse novo movimento que se instala na sala de aula quando se utiliza o laptop indica uma nova forma de trabalhar o currículo, pois muda o espaço e as relações entre alunos, influenciando no desenvolvimento do currículo[...]

As professoras KWord e KLogo tecem considerações sobre os problemas técnicos apresentados no *laptop* relacionados à duração da bateria. Este fato resulta na diminuição dos espaços de aprendizagem e na dependência de reservas de horário, tendo a mesma metodologia do laboratório de informática.

Devido ao problema da bateria, se um professor utiliza nos primeiros tempos e a minha aula é no terceiro impossível usá-lo neste dia. Então, sempre esbarro com o problema da bateria. Por esta razão, temos que agendar, é a única forma para dar certo, por isso eu concordo (Professora KWord)

Para usar o laptop você tem que seguir uma programação da professora da sala de tecnologia, não tenho muita autonomia, ela que programa, ela que faz o horário para cada professor, não posso chegar e falar assim “quero usar o laptop amanhã, não tem como”, tem que respeitar a programação. Desse jeito, eu acho melhor, porque cada um sabe o seu horário, ninguém vai pegar o laptop na aula da outra, gosto da organização, da programação com relação a isso. Porque a bateria não dura muito, se um professor usar nos dois primeiros tempos, com certeza na próxima aula não teremos mais bateria, ano passado isso já aconteceu comigo (Professora KLogo)

Portanto, as professoras não têm à disposição o *laptop* para uso o tempo todo, independentemente de horário, diminuindo suas potencialidades. Para Mendes e Almeida (2011) a presença e disponibilidade do *laptop* o tempo todo em sala de aula facilitam a sua utilização pelos professores, potencializando a inovação das atividades e cultura tecnológica na escola.

Não podemos deixar de registrar que apesar da existência destas dificuldades de cunho organizacional, técnico e pedagógico, as professoras não deixam de utilizar o *laptop*, que integram com outros recursos em sala de aula, como o livro, o quadro e os próprios recursos do *laptop*. Todas as atividades propostas pelos professores, sejam lúdicas ou apenas a digitação de um texto, têm objetivos relacionados com o conteúdo que está sendo ministrado. Sendo assim, é necessário retomar o que discutimos anteriormente sobre uma formação para a mudança e a incerteza (Imbernón, 2011).

Os relatos a seguir apontam para o confronto dos professores mediante estas situações de incerteza, neste caso, a dificuldade de conexão à internet. Os professores esforçam-se para mediar as suas aulas de uma forma que propicie o diálogo, interação e colaboração, integrando as suas aulas com os recursos disponíveis no *laptop*.

Na ausência da internet trabalho mais com o KWord, KPresenter e às vezes eu uso aquele recurso da pintura, mas para ilustrar um texto tudo dentro do conteúdo (Professora TuxMath)

Realizamos um projeto aqui na escola devido à sujeira que existia na escola, conversamos com eles: você sabe se a escola está limpa? Você joga o lixo no lugar certo? Os alunos usaram o *laptop* para fotografar o pátio da escola onde o lixo era descartado de maneira errada, aí eles saíram procurando lixo por toda a escola. Discutíamos o que poderíamos fazer para diminuir o lixo na escola ou até mesmo para melhorar. Este projeto nós apresentamos em um seminário, foi bem legal, porque partiu da realidade deles (Professora KPresenter)

Como eles estão aprendendo os números e a ler também, trabalhamos com aqueles joguinhos que tem no *laptop*. As crianças adoram e eu vejo que eles aprendem mesmo! (Professora KLogo)

Semana passada eu tive uma aula com o *laptop*. Eles copiaram um texto, copiam bonitinho. Primeiro eu ditei, depois passei no quadro, os que copiaram, ficaram bonitinho, interessante. Você sabe que dá até para salvar. Então eles salvaram. Quando terminaram de copiar vem perguntar pra mim “tá certo, professora? Professora porque está vermelho aqui embaixo da letra?” Aí eu explico o motivo, sempre questionam (Professora, KColourPaint)

Contribui para esta discussão, Imbernón (2011: 43 e 44):

é preciso desenvolver novas práticas alternativas baseadas na verdadeira autonomia e colegialidade [...] que permitam vislumbrar novas formas de entender a profissão

Consideramos também uma dessas novas práticas, a aula da professora Planilha Eletrônica. Ela propôs uma pesquisa aos alunos e explorou as características de mobilidade do *laptop*. No depoimento da professora podemos enxergar que a utilização do *laptop*, explorando os seus aspectos relacionados à mobilidade, pode romper com o ensino forjado entre quatro paredes.

Fiz uma pesquisa, foi o pessoal do oitavo ano, era uma sala numerosa, então se eles vem para o laboratório, nem sempre tem computador para todos, nem todos vão fazer a atividade realmente, sempre um vai fazer e outro só observar, porque sentam em dupla. Com o *laptop* temos a possibilidade de que cada um vai fazer sua atividade, personalizar sua atividade [...] então o *laptop*, me dá esta possibilidade também de sair da sala. Fomos para aqueles banquinhos ali ó, para depois pesquisarmos na internet, que não estava tão rápida, mas deu para ser feito. A gente não pode ficar preso apenas aos problemas da internet, quando acabaram, cada um queria olhar o do outro «olha que legal» e aí um descobre um recurso «como é que faz isso?» eu não sabia, não me lembro muito bem, mas eu lembro assim

Almeida e Prado (2011) defendem que outro cenário se abre com a inserção do *laptop* na educação, pois este propõe um ensino orientado para a conectividade, interatividade, mobilidade e imersão. Essas características rompem com a aprendizagem isolada do laboratório de informática, abrindo novos espaços de aprendizagem no ambiente escolar. Contribuindo para as reflexões apresentadas, para Zucker e Hug (2008) os *laptops* podem modificar a prática dos professores, alterando a forma como são organizadas as atividades em sala de aula.

No entrelaçamento das várias vozes que foram constituindo este estudo, indagamos às professoras “O que aconteceria se a escola não tivesse mais acesso ao *laptop*”. As professoras defendem a permanência do programa na escola, reconhecem a importância dos *laptops* para os alunos e para a sua prática pedagógica, conforme mostram os depoimentos a seguir.

Eu vejo assim, eles vão ficar tristes, porque não vai ter aquela ferramenta, aquele recurso, aquela aula diferenciada, por mais que tenha a sala de tecnologia, não terá o lepinha, o nome carinhoso que os alunos deram para ele. Já faz parte da escola (Professora KLogo)

Se tirarem o PROUCA da escola, os alunos ficariam tristes com certeza, bem chateados, o computador já faz parte da rotina deles, não é mais novidade, é natural para eles, que permaneça. Se tirar há uma grande possibilidade de ficarem chateados, não pode tirar, não (Professora Planilha Eletrônica)

Acho que iriam ficar tristes. Até a gente porque, nós sabemos que o armário está ali, cada um com o *laptop* do aluno, por mais que tenhamos dificuldade, ele faz parte da escola, do nosso meio (Professora KColourPaint)

Prática docente no Programa Um Computador Por Aluno

O laptop já faz parte das aulas, o PROUCA já faz parte com certeza e para os professores também faria falta, é mais um recurso. É um projeto muito bom, mas o que peca é a formação do professor, a ideia é excelente, se o professor souber utilizar (Professora TuxPaint)

Estamos nos habituando ainda no PROUCA, primeiro teve a fase do choque, depois a fase, será que vai dar certo, depois surgiu os problemas, lógico de sempre, mas agora mesmo a gente resistindo, tem algumas aulas que nós precisamos do laptop. Às vezes a gente não quer aceitar, devido às dificuldades técnicas do laptop, isso cansa, perco meu tempo, uma frustração quando não é bem sucedida sua aula (Professora KPresenter)

Os alunos já acostumaram a usar o laptop e nós também, (risos) não pode mais tirar ele daqui não. Não consigo enxergar minha prática sem o laptop o que precisamos é de mais formação, tem vários aplicativos que a gente ainda não sabe, não temos muito tempo para mexer, para tá buscando. Não seria uma boa ideia tirar o laptop de nós, (risos). Voltaríamos a estaca zero, acho que os alunos aprendem bastante, o MEC não pode retirar o laptop mais da escola (Professora TuxPaint).

Diante dos depoimentos coletados, evidencia-se que os *laptops* possibilitam às professoras uma nova forma de enxergarem as tecnologias da informação e comunicação, em especial, as relacionadas ao *laptop* e internet. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas nas suas práticas pedagógicas com o *laptop*, ressaltam a importância deste programa para os alunos. Não conseguem pensar na escola sem os *laptops*, ou seja, estes já estão inseridos no ambiente escolar, tornaram-se invisíveis, algo normal integrado à rotina da escola. Para Kenski (2003: 18)

As tecnologias estão tão próximas e presentes que nem percebemos mais que não são coisas naturais

Acreditam que a formação continuada pode ser um importante passo para a exploração das possibilidades pedagógicas do *laptop*. Dos depoimentos, podemos inferir que para as professoras a inserção dos *laptops* não significa o aperfeiçoamento das suas práticas pedagógicas. As professoras protestam em alta voz e/ou com veemência por mudanças na formação de docentes.

De forma análoga Kenski (2013: 96) defende que

É necessário operar mudanças radicais na formação docente. Utilizar uma tecnologia em sala de aula não é sinônimo de inovação nem de mudança significativa nas práticas tradicionais de ensino [...] Não é a tecnologia que transforma a educação e sim os principais autores que fazem uso desses recursos tecnológicos, professores e alunos

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desejo de compreender melhor os desafios da presença das tecnologias da informação e comunicação no ambiente escolar, sobretudo a inserção do computador, motivou-nos a mergulhar nessa temática. As inquietações ficaram mais evidentes quando nos deparamos com o Programa Um Computador por Aluno (PROUCA), que prevê a distribuição de computadores portáteis a todos os alunos no ambiente escolar. Nessa perspectiva, professoras que antes estavam acostumadas com laboratórios de informática são desafiadas a inserir os *laptops* nas suas práticas pedagógicas.

A presença dos computadores portáteis na escola trouxe consigo dúvidas, insegurança e o medo de trabalhar com algo desconhecido. As professoras perceberam mudanças nas suas práticas pedagógicas de cunho organizacional, técnico e pedagógico nas aulas mediadas pelo *laptop*. Passaram a enxergar o *laptop* como um desafio. Por essa razão, argumentaram que necessitam de mais tempo para o planejamento, sugerem a necessidade da reorganização do currículo no tempo e espaço. Sentem que poderiam aperfeiçoar as suas práticas pedagógicas se a escola disponibilizasse de uma boa conectividade para o desenvolvimento das atividades.

Além dessas questões apresentadas, a pesquisa efetuada mostrou que o PROUCA enfrenta ainda desafios quanto à infraestrutura e à formação de professores. Nesse sentido, consideramos fundamental, para o avanço do PROUCA, investimento para aperfeiçoamento da conectividade e capacidade técnica do *laptop*, bem como implementação de formações reflexivas que não visam apenas atualização científica, pedagógica e didática, mas a possibilidade de criação de espaços participativos e reflexivos nas escolas.

Por fim, sugerimos a possibilidade de novos estudos sobre esse campo vasto e rico de pesquisa: compreender a cultura digital instalada na escola, investigar as implicações do *laptop* na aprendizagem dos alunos e analisar a prática de avaliação dos professores com o PROUCA, bem como pesquisas relacionadas ao letramento das informações no contexto educacional.

CAPITULO 2

CULTURA E COMUNICAÇÃO NA EDUCAÇÃO ONLINE

PAULA PERES

Contextos societais

Não importa como chamemos o momento histórico-cultural que estamos a viver, o que é certo é que este está marcado por transformações de toda ordem, em qualquer parte do mundo. Importa por isso reconhecer as mudanças surpreendentes suscitadas pelo advento das Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC). Estas tiveram seus primórdios com o telégrafo e as ondas radiofónicas, mas o seu “boom” foi consolidado especialmente a partir dos anos 60, após a eclosão do fenómeno televisivo e, mais tarde, com o aperfeiçoamento do computador e o surgimento da internet.

O conceito de sociedade global traduz-se por um conjunto de “sociedades globais” que se tocam, mas que também se excluem. A globalização acentuada pelas inovações tecnológicas, faz com que as regiões locais participem de fenómenos globais – de consumo e mediáticos – mas podem, e eu diria devem, manter as suas especificidades regionais. Portanto, no passado falamos de revolução agrícola, industrial e tecnológica e atualmente podemos, da mesma forma, falar de revolução na sociedade no espaço da cibercultura.

O ciberespaço abre caminhos para a cibercultura, na qual a produção e a disseminação de informações é pautada pelo dispositivo comunicacional todos-todos. Assim, não há apenas um emissor, mas milhares. A metáfora da aldeia global traduz o progresso tecnológico no sentido de conduzir o planeta à mesma situação de uma aldeia, ou seja, à possibilidade de se intercomunicar diretamente com qualquer pessoa que nela vive. Por este princípio, o mundo estaria interligado, com estreitas relações económicas, políticas e sociais, fruto da evolução das TIC.

Pode-se, assim, visualizar numa sociedade diferentes dinâmicas nas relações que envolvem troca de informações, migrando do meio geográfico (físico) para o meio virtual.

Apesar de o mundo parecer unificado pelas redes e pela transposição das fronteiras, o conceito de sociedade mundial não elimina o fato de existirem sociedades particulares, com culturas, etnias e tradições próprias – a noção de coexistência entre global e local.

Haverá tantas sociedades da informação quantas as sociedades, porque a sociedade usará as tecnologias de acordo com suas necessidades prioritárias específicas.

A construção de uma sociedade mundial da informação implica também a expansão das oportunidades de cada sociedade para realçar sua diferença.

Sociedades digitais

E tudo isso dependerá de uma imensa infraestrutura, construída ao nível mundial. A infraestrutura montada para integração das diversas sociedades já é realidade hoje. Porém, os países produtores de tecnologia detêm a vantagem sobre os países mais pobres que participam no processo como consumidores.

Desenvolvimento de equipamentos cada vez mais eficazes permite o aperfeiçoamento das organizações, catalogação e armazenamento de informações.

As múltiplas formas de pesquisa na internet possibilitam o acesso a bens culturais por um público cada vez maior. O acervo historicamente acumulado tem lugar amplo e seguro para sua preservação no ciberespaço. O acesso às obras está facilitado e o número de bibliotecas virtuais tem vindo a crescer imenso. Esta tecnologia *web* também pode e deve estar a serviço da capacitação/formação da população.

A educação à distância já está presente e caminha como alternativa concreta em termos de formação e/ou aperfeiçoamento de segmentos expressivos da população.

Não obstante as instituições de ensino, encontramos uma forte presença cultural de tradições, rituais e símbolos que é necessário preservar como própria da uma identidade institucional.

Considerando a globalidade da aprendizagem *online*, é mais do que nunca importante reconhecer que não há dois sujeitos iguais. É indispensável que os sujeitos partilhem o mesmo código para codificar e decodificar mensagens. É também necessário que estas mensagens sejam motivadoras para despertar a atenção de todos os envolvidos no processo de aprendizagem. É indispensável que mantenha um canal de comunicação aberto e partilhado para que não haja distorções na mensagem. Finalmente, é necessária a criação de um contexto que estimule e permita a comunicação.

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do emissor e receptor podemos referir a construção da ideia (campo da construção mental), a codificação (língua, capacidade verbal), a expressão (pronúncia, gaguez, dificuldade

na comunicação oral qualquer língua), a audição, a descodificação (desconhecimento da língua), a interpretação (integrar a mensagem no seu quadro referencial).

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do contexto, há contextos que incentivam a comunicação e outros que não. Uma conversa entre dois sujeitos numa discoteca é diferente de uma numa sala de leitura. No âmbito do ensino à distância, cada tecnologia tem as suas potencialidades e estas devem ser utilizadas em diferentes contextos.

Como fatores que ameaçam a comunicação ao nível do meio, é necessária uma coerência entre o tipo de mensagem e os objetivos, sob pena de afetar a qualidade da comunicação.

Imagine-se um professor a enviar cartas aos alunos com as explicações. Não será certamente o meio mais apropriado. Ou um professor a explicar por voz como um programa informático funciona. Mais uma vez não é o melhor meio, seria melhor uma demonstração.

Como fator que ameaça a comunicação ao nível da mensagem há que referir que a própria mensagem pode dificultar a comunicação. Se não for oportuna, pertinente, motivadora, pode não suscitar a atenção do recetor. Se for demasiado dissonante do quadro referencial do recetor é provável que este a recuse. Os valores culturais e éticos do recetor podem provocar uma forte recusa, não chegando mesmo a ouvir o que se pretende dizer.

Aprendizagem global

A aprendizagem traduz a forma como se aceita ou rejeita a mensagem comunicada.

A capacidade de memorização é um obstáculo à aprendizagem, que começa a fazer sentir-se a partir dos 30 anos. Os adultos aprendem tanto melhor quanto menos precisarem de confiar na sua memória e mais relacionadas as matérias estiverem com os seus temas de interesse. Por outro lado, é determinante a assimilação de conhecimentos pela sua experiência em vez de grandes formulações teóricas de cariz abstrato. Nos adultos também é menor a resistência ao fracasso, devendo haver o cuidado de criar situações de reforço positivo. A estratégia de tentativa-erro poderá ter êxito na criança e no jovem mas poderá não constituir uma pedagogia de sucesso no adulto. Um uso excessivo da expressão oral poderá fazer com que os formandos percam a mensagem. Retemos melhor o que vemos do que o que ouvimos e ainda melhor o que fazemos. As crianças têm uma capacidade espantosa para fazerem coisas sem qualquer utilidade prática. Basta olhar para os currículos da escola, para as noções e conceitos que têm que saber, normalmente memorizados. O adulto não tem essa mesma capacidade e reage mal a longos períodos de trabalho sobre questões que nada têm a ver com as questões do seu quotidiano. Os cenários e exemplos devem ilustrar situações profissionais que experimentam nos seus postos de trabalho.

A experiência dos formandos pode funcionar positivamente. O formador deve explorar o facto de estar perante um grupo de adultos, certamente com muitas experiências diferentes, que lhes proporcionaram determinadas “certezas” mais ou menos definidas.

Em qualquer processo de aprendizagem (global ou local) importa compreender cada sujeito como uma entidade complexa, resultante da combinação de fatores biológicos e psicológicos, resultante das experiências vividas, que deixam marcas positivas ou negativas mais superficiais ou mais profundas.

Os adultos normalmente apresentam maiores diferenças individuais do que as crianças e jovens. Isto porque cada um transporta consigo um repertório, isto é, um quadro referencial com grande rigidez, um conjunto de experiências e vivências das quais muitas são significativamente marcantes para condicionarem o comportamento e atitudes.

Esta mistura de estruturas biológicas e psicológicas, amadurecidas em processos complexos de influências sociais e culturais, cimentadas por experiências de pequenas e grandes vitórias e derrotas a que o sujeito atribuiu cargas efetivas positivas ou negativas, produz indivíduos únicos.

Um grupo de trabalho com 20 pessoas adultas é um espaço onde coabitam 20 histórias diferentes, 20 maneiras de ver o mundo. Cada sujeito é uma entidade própria, individual e diferente. Tem as suas habilidades e capacidades, as suas motivações como também tem as suas dificuldades, as suas dúvidas e os seu receios.

Por tudo isto, cada um terá um ritmo de aprendizagem próprio, favorecido e dificultado por diferentes fatores. As crianças em grupos homogêneos atingem os mesmos resultados em períodos de tempo semelhantes. Os adultos necessitam de tempos diferentes para chegarem aos mesmos resultados.

Por outro lado, de forma geral, reagem mal a situações de competitividade, sentindo-se pressionados, em *stress*, o que provoca um bloqueio à aprendizagem e os resultados baixam. Procuram evitar tanto quanto possível exporem-se às críticas do formador ou do grupo.

Por tudo isto é importante que o formador, em cada grupo, sinta que há uma resposta adequada a cada situação e que todos têm espaço e oportunidade para se exprimirem à sua maneira sem que isso signifique obrigatoriamente a não consecução dos objetivos. Nos dias de hoje, o currículo deve-se voltar para a formação de cidadãos críticos, comprometidos com a valorização da diversidade cultural, da cidadania e aptos a se inserirem num mundo global e plural. O currículo, na visão multicultural, deve trabalhar em prol da formação das identidades abertas à pluralidade cultural.

Falar em aprendizagem global ou educação global não implica as mesmas necessidades formativas, pois muitas vezes o conteúdo globalizado não traduz as diferenças locais. Cada sociedade continuará a produzir os seus conteúdos. Quando alguém lê uma ideia, aplica sua experiência, reescreve aquele conceito, estamos a falar de semiótica e, portanto, da criação de elementos novos, novas ideias, novos conceitos, ou seja, outro conteúdo.

CAPITULO 3

FORMAÇÃO CONTINUADA DE PROFESSORES NO CIBERESPAÇO

ROSIMEIRE MARTINS RÉGIS SANTOS
E MARIA CRISTINA PANIAGO

Introdução

O objetivo deste artigo consiste em demonstrar as possibilidades da formação continuada de professores no ciberespaço em uma perspectiva intercultural.

O artigo tem sua gênese em pesquisas, efetuadas pelas autoras, relacionadas com professores indígenas e não indígenas. Optamos por uma abordagem de pesquisa qualitativa sob a forma de etnografia virtual.

Na formação continuada no *facebook* do grupo participam aproximadamente oito professores indígenas e oito professores não indígenas e tem como objetivo abrir espaço para reconstrução e ressignificação de concepções sobre teorias e práticas docentes relacionadas às tecnologias de informação e comunicação e redes sociais inseridas no contexto educacional⁴.

Com os avanços das Tecnologias de Informação e Comunicação (TIC), é possível, hoje, colocar diferentes pessoas em contato, ao mesmo tempo, rompendo barreiras geográficas e temporais. Com isso, surgem espaços de aprendizagem virtual com novos formatos de prática pedagógica, bem como de propostas de formação continuada para professores de todos os níveis de ensino, propostas que podem contribuir para a aprendizagem, a troca de experiências e a construção de conhecimento de maneira colaborativa e em contextos interculturais em rede.

Ponte (2000), ao analisar os desafios que as tecnologias de informação e comunicação (TIC) colocam à formação de professores, ressalta que elas e o ciberespaço⁵ surgem como um novo espaço pedagógico que oferece grandes possibilidades e desafios para a atividade cognitiva, afetiva e social dos alunos e dos professores de todos os níveis de ensino.

Partindo do entendimento que o mundo contemporâneo exige novas e múltiplas formas de compreender e interagir no mundo, precisamos de pensar em construir processos de negociação entre as culturas, valorizando seus conhecimentos e proporcionando aprendizagem mútua. Ao pensar sobre tais exigências, propusemos uma formação continuada utilizando a rede social *facebook* como espaço de troca de experiências e conhecimento.

Pensamos que as redes sociais virtuais na educação são um importante recurso de comunicação, interação e compartilhamento de ideias, informações e conhecimentos, além da possibilidade do trabalho colaborativo. Segundo Soares e Almeida (2005: 3):

Uma rede virtual ou um ambiente de aprendizagem pode ser concebido de forma a romper com as práticas usuais e tradicionais de ensino-aprendizagem como transmissão e passividade do aluno e possibilitar a construção de uma cultura informatizada e um saber cooperativo, onde a interação e a comunicação são fontes da construção da aprendizagem.

Neste sentido, como possibilidade de romper com práticas tradicionais, utilizamos na formação a rede social *facebook*, que permite aos participantes realizar trocas, discussões, compartilhar informações e experiências, traçar os rumos do grupo de forma coletiva. São esses movimentos que levam o grupo a novos tópicos de discussão ou novos caminhos de experimentação na construção do conhecimento de diversos saberes por meio de interações desenvolvidas na rede.

Assim sendo, cabe ao professor apropriar-se das tecnologias de informação e comunicação refletindo sobre suas possibilidades, propondo atividades e estratégias diferenciadas ao utilizar essas redes.

Formação continuada no ciberespaço

Alguns autores como Almeida (2007; 2003), Santos (2006), Ramal (2002), Gutierrez (2010), Belloni (2008), Okada (2011), Kenski (2007), Recuero (2009), Lemos (2008), entre outros, têm discutido sobre a potencialidade das

⁴<https://www.facebook.com/groups/Formacaocontinuadatecnologicaintercultural>

⁵ Ciberespaço, na concepção de Lévy (1998: 104), é o universo das redes digitais como lugar de encontros e de aventuras, terreno de conflitos mundiais, nova fronteira econômica e cultural.

Tecnologias de Informação e Comunicação na educação com o propósito de socialização e democratização do saber e levando em consideração as possibilidades pedagógicas de formação continuada, registros e trocas em rede.

As pessoas estão adaptando-se aos novos tempos, utilizando a rede para formar novos padrões de interação e criando novas formas de sociabilidade e novas organizações sociais.

Acreditamos que as tecnologias, tal como a internet e as redes sociais, oferecem possibilidades de transformação em nossas relações com os outros e que a conectividade que elas proporcionam é central no nosso dia-a-dia. Novas maneiras de estarmos juntos emergem nos ambientes virtuais, propiciando diferentes possibilidades de produzirmos conhecimentos que sejam pertinentes e adequados à realidade contemporânea na qual estamos inseridos.

Por outro lado, sendo uma rede social, na qual trocamos ideias com outros integrantes, ela permite que tenhamos diferentes formas de organização do pensamento, e, com esta interação, aprofundemos os conhecimentos, possibilitando aos integrantes da rede alcançar liberdade para ir e vir, navegando nas informações disponíveis a qualquer momento, em qualquer lugar, aperfeiçoando conteúdos em constante formação.

Kenski (2007) sublinha que surgem outras maneiras de se fazer educação, pois surgem novos papéis, novas formas de relacionamento, novas oportunidades e resultados, tanto para professores como para alunos. Nesse sentido, Bressane (2006) alega que a nova realidade educacional precisa de ser:

[...] conhecida, vivenciada e apreendida criticamente pelos educadores. É preciso que todos possam ter a necessária fluência e compreensão do ensino mediado pelas tecnologias de informação e comunicação e outras redes para saber melhor aproveitá-las em suas atividades rotineiras de ensino, para ousar e transformar. (Bressane, 2006: 130)

Na concepção de Okada (2011: 12), as redes sociais podem ampliar suas construções coletivas de conhecimento, quando coaprendentes, educadores, pesquisadores e profissionais contribuem com novas coautorias de produções abertas, *feedback* coletivo compartilhado.

Formação continuada intercultural

Autores como Canen e Moreira (2001), Candau (1998) e Fleuri (2000; 2003) defendem uma proposta de formação de professores/as fundamentada na perspectiva intercultural; acreditam que somente com uma formação voltada para a diversidade cultural professores/as podem colaborar para desestabilizar o papel homogeneizador da cultura escolar e eliminar o preconceito e a discriminação na escola e na sociedade.

Segundo Fleuri (2003), a perspectiva intercultural de educação não se caracteriza como uma disciplina a mais no currículo de formação do/a professor/a, mas sim como um meio para pensar, propor, produzir e dialogar nas relações de ensino e aprendizagem.

Os excertos⁶ a seguir exemplificam as trocas realizadas no *facebook* que se aproximam de um reconhecimento do diálogo entre culturas diferentes.

[...] os professores podem e devem trocar conhecimentos, experiências, culturas, o diálogo possibilita vários caminhos e metodologias, para que de fato, ocorra o aprendizado de todos os envolvidos neste tão importante processo, a "educação". (Professor A)

[...] sem palavras para expressar o sentimento de agradecimento pelas aulas que serão importantes para cada professor, os conhecimentos obtidos através de troca de experiência. aynapú yakue (Professor C)

[...] nós professores da aldeia podemos reunir e dar sugestões para contribuir com essa formação [...] dando ideias assim que voltarmos em aula dia 16 quarta-feira. (Professor B)

[...] sem dúvida professora todos estamos aprendendo, pois a cada encontro e diálogo há uma nova descoberta que serve p nosso aprendizado. (Professor F)

Faz-se necessário o diálogo intercultural, pois é o reconhecimento da existência do outro (Professor D)

Diálogo intercultural é uma forma de comunicação essencial a todos seres humanos, seja ela de qualquer raça, religião ou credo, uma forma de aliviar as necessidades, buscar auxílio e compartilhar bons e maus momentos [...] (Professor G)

[...] isso é mto importante, a interação do mundo indígena com o mundo em volta, pois se torna uma construção coletiva e troca de experiência!! (Professor A)

Essa interculturalidade vem acompanhada de possibilidades de troca de experiências, intercâmbios, redes de relações e compartilhamentos, valorizando as articulações entre as diferenças culturais e fortalecendo o diálogo intercultural.

É neste sentido que propomos uma formação continuada de professores em um contexto intercultural mediada pelas

⁶Os nomes dos professores identificados por letras são fictícios no sentido de manter o anonimato dos participantes da formação.

Formação continuada de professores

tecnologias de informação e comunicação e redes sociais, possibilitando aos sujeitos em formação pensar, propor, produzir, dialogar na real apropriação educacional das TIC e agregar novos sentidos à formação e ao trabalho docente. Dessa maneira, temos concebido, no *facebook* do grupo, dinâmicas para ouvir os professores/as que vivem o cotidiano escolar e vivenciam as possibilidades e limitações para a utilização das TIC em sala de aula nas suas práticas. Os excertos a seguir evidenciam as reflexões por parte dos professores.

Sinceramente, nós professores deveríamos passar por uma reciclagem, pois as mudanças estão a nossas portas e muitas vezes não sabemos lidar com essas mudanças principalmente a tecnologia, principalmente nossas escolas deveriam estar muito mais preparada e equipada de computadores para receber nossos alunos. (Professor A)

[...] temos que fazer com que as crianças indígenas descubram o quanto a tecnologia esta inserida em nossas vidas. É necessário acompanharmos o avanço da sociedade envolvente. (Professor B)

Este é mais um desafio aos nossos educadores indígenas, utilizar a tecnologia nas nossas escolas, um constante diálogo entre a cultura indígena e os avanços tecnológicos no ensino-aprendizagem (Professor C)

[...] a cada dia estou aprendendo a como utilizar a tecnologia nas metodologias didáticas. (Professor D)

Estou com problema na internet. táh muituuu ruim a conexão e não tá carregando vídeo. Na sexta vou pra cidade e vou postar no cyber. (Professor E)

[...] vejo que infelizmente não foi possível a reunião por skype, pois ainda a tecnologia na aldeia está sendo inserida aos poucos e as dificuldades em utilizá-la de forma eficaz e adequada ao curso ainda é um desafio, mas sugiro marcarmos uma conversa pelo face para abordarmos o tema "Pintura corporal" que foi sugerido fazermos por skype. Acredito que o dia pode ser escolhido pela professora XXX, é só nos avisar a data e horário para entrarmos no face e dialogarmos sobre o tema. O que acham? (Professor E)

Realmente até agora [...] não foram rever sobre a nossa net na nossa escola e além do mais sem computador!!! (Professor F)

[...] através da internet abre-se uma infinidade de possibilidades de aprendizagem, tanto ao aluno quanto ao professor. (Professor G)

Os excertos evidenciam que computadores e internet tornam-se elementos indissociáveis da formação e prática docente. Os professores percebem a importância de serem capazes de utilizar os recursos tecnológicos e estarem familiarizados com estes, demonstram-se interessados e dispostos a experimentar as TIC em suas práticas docentes; enxergam as TIC como fonte de atualização e procuram refletir sobre a natureza da internet e das tecnologias e seu impacto no processo de ensino e aprendizagem em diferentes contextos culturais.

Considerações

Entendemos que a formação continuada sob a perspectiva intercultural constitui-se como um processo permanente de trocas, diálogos, (re) significações, reflexões e questionamentos. Portanto, faz-se necessário pensar que, por estarmos inseridos em uma sociedade digital na qual as tecnologias de informação e comunicação e redes sociais estão presentes, não podemos ignorá-las no processo educacional. Pensando nos professores indígenas e não indígenas, a negação da existência dessas tecnologias pode implicar um processo de exclusão entre as diferentes culturas e contextos, minimizando as possibilidades pedagógicas de uso de tais recursos.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, M. E. B. “Educação à distância na Internet: abordagens e contribuições dos ambientes digitais de aprendizagem”. *Educação e Pesquisa*, v. 29, nº2 (2003): 327-340 [online].

Almeida, M.E.B. “Integração de Tecnologias à Educação: Novas Formas de Expressão do Pensamento, Produção Escrita e Leitura”. In: *Formação de Educadores a Distância e Integração de Mídias*, org. Almeida, M.E. B. e Valente, J. A.. São Paulo: Avercamp, 2007: 159-169.

Almeida, M. E. B. e Prado, M. E. B. B. (org.). “Indicadores para a formação de educadores para a integração do *laptop* na escola”. In: *O Computador Portátil NA ESCOLA: mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem*, org. Almeida, M. E. B. de. e Prado, M. E. B. B.. São Paulo: Avercamp, 2011.

Almeida, M. E. B e Prado, M. E. B. B. *Um retrato da informática em educação no Brasil*. 1999.

Almeida, M. E. B. e Valente, J. A. *Tecnologias e currículo: trajetórias convergentes ou divergentes?*. São Paulo: Paulus, 2011.

Barreto, R. G. “Formação de professores: entre o discurso da falta e propostas de substituição tecnológica”. In: *Discursos, tecnologias, educação*, Barreto, R. G.. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

Belloni, M. L. *Educação à distância*. Campinas: Autores Associados, 2003: 109-118.

Belloni, M. L. “Os jovens e a internet: representações, usos e apropriações”. In: *Liga, roda, clica: estudos em mídia, cultura e infância*, org. Fantin, M. e Girardello, G.. Campinas: Papirus, 2008.

Bogdan, R. e Biklen, S. *Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora, 1994.

Bogdan, R. e Biklen, S. *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods*. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

Bressane, T. B. da R. *Processos e Produtos no Ensino de Construção de Hipermídia*. Tese de Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem. São Paulo: PUC. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006.

Bruno, A. R. e Teixeira, B. de B. “Educação online e a emergência de novos atores no processo de formação”. In: *Linhas Cruzadas*, Bruno, A. R., Teixeira, B. de B. e Calderano, M. da A.. Juiz de Fora, MG: Universidade Federal de Juiz de Fora- UFJF, 2010: 153-171.

Candau, V. M. “Interculturalidade e educação escolar”. In: *Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino, I*. Águas de Lindóia, Anais II. Águas de Lindóia, SP: Vozes, 1998: 178-188.

Canen, A. e Moreira, A. F. “Reflexões sobre o multiculturalismo na escola e na formação docente”. In: *Ênfases e omissões no currículo*, Canen, A. e Moreira, A., F.. Campinas: Papirus, 2001: 15-44.

Contreras, J. *La autonomia del profesorado*. Madrid: Murata, 2002.

Cunha, M. I. da. “Profissionalização docente: contradições e perspectivas”. In: Cunha, M. I. da e Veiga, I. P. A. *Desmistificando a profissionalização do magistério*. Campinas, SP: Papirus, 1998: 127-147.

Cysneiros, P. G. *Informática na escola pública brasileira*. 1999. Disponível em: <http://www.propesq.ufpe.br/informativo/janfev99/publica.htm>.

Fleuri, R. M. *Educação intercultural: mediações necessárias*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Fleuri, R. M. “Multiculturalismo e interculturalismo nos processos educacionais”. In: *Ensinar e aprender: sujeitos, saberes e pesquisa*, org. Candau, V. M.. Rio de Janeiro: DP&A, 2000: 67-81.

Gutierrez, S. *Tecnologias na Educação – Renote*, v. 2, nº2, Novembro. Porto Alegre: CINTED-UFRGS, 2010.

Bibliografia

- Imbernon, F. *Formação docente e profissional: formar-se para a mudança e a incerteza*, 9ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- Kenski, V. M. *Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação*, 6ª ed. Campinas: Papirus, 2010.
- Kenski, V. M. “Novas tecnologias na educação presencial e à distância”. In: *Formação de educadores: desafios e perspectivas*, org. Barbosa, R. L. L.. São Paulo: Universidade Estadual Paulista - UNESP, 2003: 91-108.
- Kenski, V. M. *Tecnologias Ensino Presencial e à distância*, 3ª ed. Campinas: Papirus, 2006.
- Kenski, V. M. *Tecnologias e Tempo Docente*. Campinas: Papirus, 2013.
- Lévy, P. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: Loyola, 1998.
- Lemos, A. “Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM)”. *Revista Comunicação, Mídia e Consumo*, nº 10 [no prelo]. ESPM, São Paulo, 2008.
- Mendes, M. e Almeida, M. E. B. “Utilização do *laptop* educacional em sala de aula”. In: *O computador portátil na escola. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem*, org. Biaconcini, M. E. e Prado, M. E. B.. São Paulo: Avercamp, 2011: 34-48.
- Okada, A. *Coaprendizagem via comunidades abertas de pesquisa, praticas e recursos educacionais, ecurriculum*. Pontifícia Universidade Católica PUC-SP, v. 7, nº1 (2011).
- Ponte, J. P. da. “Tecnologias de informação e comunicação na formação de professores: Que desafios?”. *Revista Iberoamericana de Educación*, Set-Dez, nº24 (2000)
- Ramal, A. C. *Educação na Cibercultura: hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem*. Porto Alegre: Artmed, 2002.
- Recuero, R. *Redes Sociais na Internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- Sampaio, M. N. e Leite, L. S. *Alfabetização tecnológica do professor*, 6ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- Sancho, J. M. e Hernandez, F. “Tecnologias para transformar a educação”. In: Brito, G. da S. Porto Alegre: Artmed, 2006: 279-282.
- Santos, E. O. e Silva, M. “Avaliação Online: O modelo de suporte tecnológico do Projeto TelEduc”. In: *Avaliação em Educação Online*. Edições Loyola, 2006
- Soares, E. M. do S. e Almeida, C. Z. *Interface gráfica e mediação pedagógica em ambientes virtuais: algumas considerações*. Disponível em: http://ccet.ucs.br/pos/especializa/ceie/ambiente/disciplinas/pge0946/material/biblioteca/sacramento_zamboni_conahpa_2005.pdf.
- Valente, J. A. (org.). *O computador na sociedade do conhecimento*. Núcleo de Informática Aplicada à Educação - NIED. Campinas, SP: Unicamp, 1999.
- Valente, J. A. “Um *laptop* para cada aluno: promessas e resultados educacionais efectivos”. In: *O computador portátil na escola. Mudanças e desafios nos processos de ensino e aprendizagem*, org. Biaconcini, M. E. e Prado, M. E. B.. São Paulo: Avercamp, 2011: 34-48.
- Valente, J. A. “Visão analítica da informática na educação no Brasil: a questão da formação do professor”. *Revista Brasileira de Informática na Educação*, nº1, Setembro. RS: Sociedade Brasileira de Computação, 1997.
- Zucker, A. A. e Hug, S. T. “Teaching and learning physics in a 1:1 laptop school”. *Journal of Science Education and Technology* (2008): 586-594.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Maria Cristina Lima Paniago Lopes

Professora do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado em Educação na Universidade Católica Dom Bosco (UCDB); Líder do Grupo de Pesquisas e Estudos em Tecnologia Educacional e Educação à Distância (GETED); Pesquisadora visitante da Universidade de Manitoba, Canadá (Estágio Pós-Doutoral), Department of Family Social Science, Faculty of Human Ecology.

Rosimeire Martins Régis Dos Santos

Possui Graduação em Formação de Professores e Pedagogia. Mestre em Educação e Doutoranda em Educação, ambas pela Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), integrante do GETED/UCDB – Grupo de Pesquisas e Estudos em Tecnologia Educacional e Educação a Distância. Pesquisadora dos temas: Educação a distância, Formação de professores, Processo de ensino e aprendizagem na EAD e Tecnologias Educacionais. Professora Universitária de cursos de Graduação e Pós-Graduação.

Aninha Ribas

Possui licenciatura em Letras com habilitação em Português/Inglês e respectivas Literaturas, especializações em Língua Inglesa, Planejamento em Tutoria em EAD e Tecnologias em Educação. Mestre em Educação (UCDB-2011), período Sanduíche na Universidade de Manitoba, Canadá - Faculty of Human Ecology de Janeiro a Abril /2013. Integrante do Grupo de Pesquisa e Estudos em Tecnologia Educacional e Educação a Distância - GETED (UCDB), cadastrado no CNPq. Professora da Rede Municipal de Ensino atuando como formadora de professores para a inserção das tecnologias na educação pela Divisão de Tecnologia Educacional/DITEC. Tem experiência na área da Formação e Práticas Docentes, atuando principalmente nos seguintes temas: tecnologia educacional, educação à distância. Pesquisadora dos Temas: Educação à Distância, Formação e Práticas Docentes, Tecnologia Educacional, Redes Sociais, Processo de Ensino e Aprendizagem na EAD.

Clara Sarmento

Doutorada em Cultura Portuguesa e Mestre em Estudos Anglo-Americanos, desenvolve investigação sobre teorias e representações interculturais enquanto directora do Centro de Estudos Interculturais do Instituto Politécnico do Porto, onde é professora coordenadora com tenure e directora do Mestrado em Tradução e Interpretação Especializadas. Directora de linha de investigação, docente de doutoramento e investigadora integrada do IELT da FCSH/Universidade Nova de Lisboa. *Visiting scholar in English* no Departamento de Inglês da Universidade de Brown, EUA, e docência de doutoramento no Instituto Universitário Europeu de Florença. Vencedora do ‘American Club of Lisbon Award for Academic Merit’ e do Prémio para Jovens Cientistas Sociais da Universidade de Coimbra. Investigação pós-doutorada premiada em todas as edições do programa PAPRE do Instituto Politécnico do Porto. É autora de diversos livros, capítulos, artigos e conferências sobre Cultura e Literatura Portuguesa e Anglo-Americana, Estudos Culturais e Interculturais e Estudos de Género.

Paula Peres

Doutorada e pós-doutorada na área das tecnologias educativas, Mestre em Informática e Licenciada em Informática-Matemáticas Aplicadas. Desempenha atualmente funções de docente, na área científica de informática, no Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto/Instituto Politécnico do Porto, ISCAP/IPP. É membro do Centro de Estudos Interculturais do ISCAP/IPP. É coordenadora da Unidade de Inovação em Educação do centro de Investigação em Comunicação e Inovação do ISCAP/IPP, é directora do curso de pós-graduação em Tecnologias para a Comunicação e Inovação Empresarial em regime de b-learning do ISCAP/IPP e coordena o centro de formação e serviços ao exterior do ISCAP/IPP. É membro da unidade de e-Learning do Politécnico do Porto. Assume a responsabilidade científica de vários projetos de investigação na área do e-learning. É membro da comissão científica de várias conferências e iniciativas nacionais e internacionais no âmbito do e-Learning. Tem alguns livros publicados na área de informática e na área do e-Learning. Desenvolve diversas atividades de investigação no contexto da integração das Tecnologias WEB no Ensino Superior que resultam na publicação de diversos artigos científicos. <http://www.linkedin.com/in/paulaperes>.

ÍNDICE REMISSIVO

- adultos
 - formação de, 21, 22
- aprendizagem, v, vii, 7, 11, 15, 18, 21, 22, 25, 26, 28, 29, 30
 - ambiente de, 11
 - espaço de, 11, 13, 15
 - global, 21, 23
 - processo de, 7, 20, 30
 - ritmo de, 22
 - virtual, 25
- bateria [computador portátil], 13, 14
- biblioteca virtual, 20
- cibercultural, 3, 19
- ciberespaço, 19, 20, 25, 26
- computador portátil, 1, 3, 10, 17, *Consulte* laptop
- construção de conhecimento, 5, 25, 26, 27
- construcionismo, 11
- cultural
 - diversidade, v, vi, 23, 28
 - interacção, vi
- currículo, vii, 12, 13, 18, 22, 23, 28
- depoimento, 8, 12, 13, 15, 16, 17, *Consulte* entrevista
- entrevista, 3, 9, 10, 12
- escola, vi, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 28, 29, 30
- etnografia virtual, vii, 25
- formação continuada, vii, 3, 17, 25, 26, 27, 29, 30
 - intercultural, vii, 28
 - no ciberespaço, vii, 25, 26
- formação de docentes, 4, 5, 6, 7, 8, 17, 18, 25, 28, 29, 30
- globalização, v, 3, 19, 23
- infra-estrutura, 10, 18, 20
- intercultural
 - competência, v
 - contexto, 29
 - diálogo, v, vi, 28, 29
 - fluxo, v
 - perspectiva, vii, 23, 25, 28, 30
- interculturalidade, 29
- internet, vii, 1, 2, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 17, 19, 20, 27, 29, 30
- laboratório de informática, 1, 8, 9, 10, 11, 13, 15, 17, *Consulte* sala de tecnologia
- laptop, 1, 3, 7, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, *Consulte* computador portátil
- Ministério da Educação, 1
- prática pedagógica, vi, vii, 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 25, 26, 30
- professoras, 2, 9, 11, 12, 13, 14, 16, 17
- Programa Um Computador Por Aluno (PROUCA), vi, 1, 2, 3, 6, 9, 12, 16, 17, 18
- qualitativa
 - abordagem, 2, 25
 - investigação, vi, vii
- redes sociais, vii, 25, 26, 27, 29, 30
- sala de tecnologia, 8, 10, 13, 14, 16, *Consulte* laboratório de informática
- Secretaria Estadual de Educação de Mato Grosso do Sul, 1
- socialização, v
- sociedade digital, 6, 20, 30
- sociedade global, 19, 20, 23
- software, 1, 3, 9, 11
- tecnófilo, 4
- tecnóforo, 4
- Tecnologias da Informação e Comunicação (TIC), vi, 1, 3, 4, 5, 6, 17, 19, 25, 27, 29, 30
- tradicional
 - ensino, 5, 7, 10, 11, 17, 26

Linguistic Politeness in Communication

Gunta Rozina

Introduction: the phenomenon of linguistic politeness

The group of phenomena associated with politeness is one manifestation of a wider concept of etiquette, and the general view is that polite behaviour is that which follows socially accepted norms of conduct.

Within a thirty year period, linguistic politeness has been studied and defined by different scholars, for example, Lakoff (1973), Leech (1983), Brown and Levinson (1987), and Thomas (1995).

Focusing on the pragmatic use of language, this paper attempts to apply Thomas' (1995) definition of linguistic politeness, which states that linguistic politeness is "the use of situationally appropriate language" (Thomas, 1995:2). Researchers use various terms to refer to politeness phenomena; nevertheless, the terms *linguistic politeness* and *politeness* will be used as synonyms throughout this study.

Since the goal is to investigate a more specific area within politeness phenomena, that of 'polite language', certain difficulties might arise, as polite utterances encode the relationship between information senders, i.e., speakers, and recipients of information, i.e., addressees. On the other hand, polite language is often seen as consisting on the use of a certain type of language to *avoid* being direct, as a way for the speakers to show respect towards addressees. Thus, linguistic politeness strategies can be considered as one of the ways of establishing distance between speakers and their addressees.

On a theoretical level, linguistic politeness has been studied both as a pragmatic and as a sociolinguistic concept.

Fraser (1990) points out that the study of politeness has focused far more on polite linguistic behaviour than on impolite linguistic behaviour. He notes that impolite linguistic behaviour is perceived as discourteous language.

Additionally, it seems that whether an interactant's behaviour is perceived as polite or not is not determined exclusively by the kind of language that he, as a speaker, employs. Contrary to popular belief, polite or impolite language rather depends on the *interpretation* of a particular linguistic behaviour that occurs in social interaction.

It is generally accepted that polite language is used in three situations:

First, people tend to be polite when they are talking to those who possess more power and/or resources. This might refer to those who have control over rewards and/or resources.

Second, people tend to be more polite when they are trying to achieve a goal that they consider to be relatively important.

Third, people appear to be more polite when they communicate with those which are situated at a certain social distance. This is one way to explain why we can be more polite to our friends, neighbors or even strangers in some social situations than, for example, to our family members.

Consequently, what is precisely meant by the term *linguistic politeness* is both a matter of disagreement among the members of a society and an object of study for applied linguistics. One fact remains undisputed: polite linguistic behavior is not something members of a society are born with. Moreover, the accepted social norms show that linguistic politeness is something we have to learn over a long span of time. Considering

the social nature of politeness, it might seem surprising to see that linguistic politeness has been the subject of intensive study in linguistic pragmatics, sociolinguistics, and, to a lesser extent, social theory for more than three decades.

It is generally known that language has two main functions (Halliday, 1973):

- to express referential contents of information,
- to reveal the social meanings of the message.

The linguistic elements employed to reveal the social meanings of the message are those that are connected with the term *linguistic politeness*. These linguistic elements are used, for example, to express such social meanings as who we are, and what our attitude towards events or towards the addressees is.

In regard to the above matter, it should be stated that the main purpose of this study is to analyze selected aspects of linguistic politeness and see how they apply in real life situational contexts. Therefore, the first section of this paper establishes the theoretical background for the study. The second section offers a more detailed examination of the conversational maxim view – one of the models created to describe linguistic politeness phenomena. The third section provides the reader with research data analysis. The fourth section is a discussion of the results. Due to limitations on the volume of this paper, this fourth section narrows down the scope of the discussion and analyses only one of the approaches to linguistic politeness, the application of the maxims of politeness principle (also known as Interpersonal Maxims) in situational contexts. Additionally, this study examines the use of the word *just* as a hedge for purposes of linguistic politeness.

In its conclusion, the paper addresses its main question: how is linguistic politeness practiced in the contexts of its use?

The theoretical background: communicative functions of linguistic politeness

Sohn (1999) has identified the function of *discernment* and the function of *volition* in linguistic politeness.

The function of *discernment* indexes social meanings that relate to situational contexts where social variables, such as setting, power and distance, background, and alike, are involved in interactional processes. The use of discernment politeness is governed by the cultural norms accepted by a society in situational contexts where the speaker's *attitude* towards the addressee is expressed through respect or through recognition of his qualities, e.g.:

- Please accept our sincerest congratulations on your new position;
- I am honored to be Professor Cohen's student;
- I cannot respect a cheat;
- His manners and attitude towards elderly people speak well for his upbringing.
- Your help will be much appreciated.

The function of *volition*, or so-called volitional politeness, is based on the general assumption that people use strategies of linguistic politeness to display situationally appropriate behavior by respecting the conversational partner's *face* needs (Brown and Levinson, 1987), *face* meaning the conversational partner's public image.

Ervin Goffman is known as one of the sociolinguists whose theoretical writings have had a great influence on the development of theories of communication. Through close observation of ordinary interactions, Goffman (1967) established a framework that helps us understand “the taken-for-granted communication process that produce social roles, relationships and structures” (Goffman, 1967: 30).

Since Goffman, the study of linguistic politeness has been mainly associated with four linguistic approaches, which are:

- The social norm view (Fraser, 1990),
- The conversational maxim view (Grice, 1975; Lakoff, 1973; Leech, 1983),
- The face saving view (Brown and Levinson, 1978),
- The conversational contract view (Fraser, 1975).

To narrow down the scope of the discussion, this study concentrates on the social norm view and the conversational maxim view – two approaches to linguistic politeness – and analyses their use in situational contexts in the following section.

Discussion: theoretical views on linguistic politeness

In order to study the *social norm* view, this paper will examine the theoretical contributions by Fraser (1990). According to this scholar, the social norm view is a linguistic approach that states, represents and is characterized by an historical understanding of politeness. Thus, if we assume that the rules of politeness were established as a codified system of linguistic behaviour in the 15th and 16th centuries, we can realize how they implied a wide variety of developments at that time, such as:

- choice of sociably acceptable topics to discuss in public,
- choice of appropriate vocabulary,
- balanced use of talk and silence,
- balance between talking and listening (Watts, 1992).

From our present perspective, the social norm view is based on the assumption that each society and each culture has a specified set of implicit and explicit rules, which underlie appropriate social behaviour in a particular context of application. Barron (2002) asserts that consideration of these norms testifies to “one’s *good manners* and *etiquette*, which make a proper conduct and tactful consideration of others” (Barron, 2002: 4).

Therefore, we can conclude that the behaviour that complies with the social norms characterized by Barron (2002) will be perceived as polite linguistic behaviour.

As regards the *conversational maxim* view, it is seen as a linguistic approach that is associated with the scientific contributions of Grice (1975), Lakoff (1973) and Leech (1983). This approach studies the linguistic principles that one is expected to follow in order to establish and maintain polite, considerate and cooperative communication.

To examine Grice’s conversational maxims in more detail, it should be noted that this philosopher asserted that there is a particular type of meaning that is inherited. LoCastro (2006) states that Grice assumed as an hypothesis that “meaning is the intended effect a speaker wishes to produce in a hearer by getting a hearer to recognize the intention” (LoCastro, 2006:136). Generally speaking, any interaction should be based on the assumption that the speaker and the hearer contribute rationally to reach the expected

goal of communication. In other words, they, as partners of interaction, follow specified rules of communication. Therefore, Grice (1967) asserts that cooperativeness is the underlying basis for any communication, and he calls this the Cooperative Principle:

“Make your conversational contribution such as required, at the stage at which it occurs, by the accepted purpose or direction of talk exchange in which you are engaged” (Grice, 1967).

Furthermore, according to Grice, the underlying principles of human behaviour that account for cooperativeness and mutual attention offer a framework that helps us understand how language is used by communication partners. This resulted in Grice’s (1975) proposed *conversational maxims*, which are often referred to as the Cooperative Principle. This concept is based on the idea that, to be considered a cooperative interactional partner, one’s utterance should be based on four principles of communication:

- quality: do not say what you believe to be false and do not say that for which you lack adequate evidence;
- quantity: make your contribution as informative as required;
- relation: be relevant;
- manner: be perspicuous and avoid ambiguity of expression.

Concerning the application of Grice’s maxims in the creation of texts, it should be evident that the maxim of quantity has an exceptionally vital function, because it limits the volume of information to an appropriate amount. The maxim of quality pertains to the truth-value of the speaker’s utterance. The maxim of manner involves the use of necessary linguistic devices in order to make the information accurately and precisely displayed in the text. The maxim of relation should be respected in all instances of communication; however, it is the maxim that appears to be most frequently flouted.

In sum, Grice’s concept of communicative cooperation shows the underlying basis of the particular norms, principles and expectations that shape human interaction. The Gricean maxims form a necessary part of the description of linguistic meaning because they explain in what way speakers often “mean more than they say” (Grice, 1975). This explanation, according to Grice, is based on pragmatic implications known as *conversational implicatures*. Grice coined the term *implicature* to refer to the indirectly expressed meaning of a statement. He stated that the meaning can be understood implicitly without being explicitly stated.

So, the basic notions contained in the Gricean maxims are that, in order to be linguistically polite, one is expected to be as truthful and accurate (maxim of quality), informative (maxim of quantity), relevant (maxim of relation) and brief (maxim of manner) as possible. For example:

- Could you pass me just one apple rather than two pears, please?
(In this case, the maxim of quantity means that the speaker gives as much information about the number of apples and pears as is expected.)
- I think you should put on your new pink hat rather than the one you have now: it seems somewhat dated.
(In this case, the maxim of quality means that the speaker sincerely believes that the other hat would look better.)

- Shall I hold the stepladder while you are climbing it?
(In this case, the maxim of relation means that someone is offering to supply assistance in a way that is relevant to the circumstances.)
- I will talk to your landlady immediately to solve the problem of your outstanding rental bill.
(In this case, the maxim of manner means that the helper makes the nature of his/her assistance clear.)

We have so far argued that language in its use has politeness status when interlocutors try to be cooperative while interacting. However, there exists the conventional view (e.g. Kasper, 1990) that use of the maxims of quantity and manner can be observed in transactional discourse with a greater degree of frequency than use of the maxims of quality and relation. The maxims of quality and relation tend to be more typically used for the purposes of interactional discourse:

Conversational behaviour that is consistent with the requirements of transactional discourse will be thus characterized by the close observance of the Cooperative principle. Interactional discourse, by contrast, has as its primary goal the establishment and maintenance of social relationships (Kasper, 1990: 205).

Kasper's (1990) view seems to explain the preference for small talk in cases where interactants either do not know their interactional partners or are in a situation of one-to-one communication. Thus, the weather, the purpose of the visit or other related issues of a general nature are, in order to be on safe ground, the topic of discussion in such cases. On the contrary, a telephone conversation, for example, is expected to obey the rules of relevance (maxim of relation) in order to be as informative as possible (maxim of quantity).

As concerns Lakoff's Politeness Principle (1972), it claims that politeness principles allow interactional partners to make use of language's wide descriptive power. According to Lakoff (1973), there are three rules that language users should follow to be linguistically polite.

The most formal rule of linguistic politeness is, according to him:

Rule 1: *Don't impose.*

This rule may have application in situations when two communication partners hold different power and/or status. Imposing on someone in this situation might be interpreted as forcing one's desires on another person to make them act in accordance to those wishes or desires. According to Lakoff's Rule 1, a polite speaker may avoid, mitigate, or apologize for making an addressee do something that he or she is not pleased to do.

Lakoff's Rule 1 is manifest in situations of formal linguistic politeness, as it establishes a formal type of communication.

From the perspective of the current study, Lakoff's Rule 1 can be interpreted as:

- not giving or seeking personal opinions and/or information unless being asked,
- avoiding the reference to family and/or personal matters unless being asked,
- not sharing personal experiences unless being asked,

- not discussing too many personal issues in public, such as financial difficulties or health problems and alike unless being asked,
- avoiding emotional or slangy language.

In formal situations, this rule is clearly visible when a person's title rather than their name is used when addressing them. For example: *Mr., Sir, Madam, Dr., Professor.*

Lakoff's Rule 2 of linguistic politeness has a more informal nature. It is: *Offer options.*

This principle of linguistic politeness may be applied to situations when interactants hold comparatively equal power and status but are not socially close. According to Lakoff, offering options happens when a person expresses himself/herself in such a way that his/her request, opinion or point of view can be ignored without being directly contradicted or rejected. For example (adapted from Green, 1996):

- Some people think buying a Japanese car is an insult to all the unemployed American autoworkers (indirect assertion about buying Japanese cars).
- A: It looks like you and I got into the wrong line.
B: This style also comes in size 14 (implicature: the size you are trying on is too small or too large for you).
- A: Could you perhaps let me see that newspaper for a few seconds?
B: Are you done reading that newspaper? (implicature: please let me have that newspaper, if you are finished with it.)

The examples presented above demonstrate that utterances which an addressee might interpret as an imposition of the speaker's opinion or desire are "phrased in a pragmatically ambiguous way so as to give the speaker a graceful way-out in case the addressee prefers not to agree, or answer" (Green, *ibid.*). Thus, the governing principle underlying informal politeness involves avoidance of a direct style of communication.

Lakoff's Rule 3 of linguistic politeness can be applied if communication aims at establishing a friendly and/or intimate interaction. It says: *Encourage feelings of camaraderie.*

This principle involves linguistic strategies that show active interest, trust and respect for the communication partner. Thus, its presence is seen in:

- communication participants' reference to their own life and/or private problems;
- use of intimate forms of address, epithets or nicknames;
- the presence of straightforward requests, criticism and statements instead of the use of mitigating language devices such as, for example, hedges.

In other words, this rule of linguistic politeness implies that the relationship developed between communication partners is strong and well established; thus, there is no need to use an indirect kind of expression in order to soften statements.

In sum, Lakoff's politeness principles function as descriptive rules of linguistic behavior. They do not deal with injunctions. Lakoff (1973) proposed a set of maxims of *conversational politeness*, now known as the Politeness Principle, which describes how interactional partners are expected to be:

- clear, and
- polite in their conversation.

In addition, it seems that the general pragmatic concept of politeness includes operating principles such as *don't impose* or *give options*.

The use of language in situational contexts, however, shows that many ordinary communication activities, e.g., invitations, offers, proposals, and requests, can actually represent a form of imposition on the receiver. One way by which speakers appear to minimize this kind of imposition is through using hedges, for example:

- We could even have a cup of coffee or *something*.
- I *just* wanted to ask you if I should stay or if I should go.

Concerning the use of Leech's Interpersonal Maxims (also known as the maxims of politeness principle), it should be noted that they underlie the Interpersonal Rhetoric (Leech, 1983). In his contribution, Leech aimed to show how the Gricean Cooperative Principle (1975) and the Politeness Principle postulated by Lakoff (1973) work together. Besides, Leech's Interpersonal Maxims study politeness from the addressee's rather than from the speaker's viewpoint. Leech classified the illocutionary functions that underlie Interpersonal Maxims. They fall into four types (Leech, 1983: 104-105):

The Competitive function: the illocutionary goal of communication works together with the social goal of interaction when performing the speech acts of, e.g., asking, requesting, demanding, and begging.

The Convivial function: the illocutionary goal of communication works together with the social goal of interaction when performing the speech acts of, e.g., offering, inviting, greeting, thanking, and congratulating.

The Collaborative function: the illocutionary goal of communication is unrelated to the social goal of communication when performing speech acts of, e.g., asserting, reporting, announcing, and instructing.

The Conflictive function: the illocutionary goal of communication conflicts with the social goal of communication when performing speech acts of, e.g., threatening, accusing, reprimanding, and cursing.

Regarding the illocutionary functions, it should be added that this paper uses the term *illocution* to refer to the linguistic function performed by the utterance of a sentence; however, the intended effect of speech acts, representing, e.g., requests, offers, commands, etc., is referred to as the *illocutionary force* of the utterance of a sentence.

Looking at the types of illocutionary functions mentioned above from the perspective of linguistic politeness, it should be obvious that the Competitive and the Convivial illocutionary functions refer to the politeness principle. The Competitive illocutionary function tends to avoid strong language in order to achieve linguistic politeness; its purpose is "to reduce the discord [...] between what a speaker wants to achieve, and what is considered as 'good manners' " (Leech, 1983:105). For example, according to our cultural norms, it is considered discourteous to make questions about somebody's salary, age, religion, marital status and things of that nature. However, it is fully accepted social behavior to make questions about information like somebody's name, citizenship, place of residence, etc. When the norms established by the Interpersonal Maxims are observed, mitigation devices are used to reduce the intrinsic discourtesy of the communicative goal in cases such as:

- Could I just borrow a tiny bit of paper? (Instead of: Give me a paper);
- Please note that your water supply will be turned off. It would be inadvisable to draw hot water or to use any appliances connected to the supply. For further advice please telephone us. (Instead of: Interruption of water supply. More inquiries on...)
- We would be most grateful if you kindly accepted our most sincere apologies for the inconveniences caused. (Instead of: Sorry, it's our fault).

The examples mentioned above demonstrate how the external situational context of communication determines both the choice of language and the development of a power-distance relationship between interactants. In particular, an addressee measures what was said and how it goes against his/her expectations of how the writer/speaker should address somebody under those particular circumstances or in a specified situational context.

The second type of illocutionary function, the Convivial function, has an intrinsically courteous nature. This function involves the positive seeking of opportunities for mutual courtesy between interactants, e.g.:

- Please accept my best wishes and congratulations on the occasion of your promotion.
- You are kindly invited to participate in my farewell dinner.
- Luck and blessings and every good thing that can possibly happen to you.
- You see the good in everyone. It must be because there's so much of it in you. Happy birthday!

The third type of illocutionary function, the Collaborative function, is mostly used in written discourse. Thus, considering the principles underlying the Interactional Maxims, the Collaborative illocutionary function seems to be irrelevant for further discussion in the context of the present analysis. Similarly, politeness is irrelevant in the case of Conflictive illocutions, since they are intended to cause offence, and can be something such as a threat, accusation, or reprimand. In addition, it is expected that in the process of socialization language users learn to replace conflictive interaction with other types, in particular with the competitive function. There is, then, good reason to believe that Conflictive illocutions are atypical in polite linguistic behavior under socially accepted norms, rules and circumstances.

Thus, concerning the distinctions between polite and impolite linguistic behavior, we would like to emphasize that the Competitive and Convivial illocutionary functions of the Interpersonal Maxims perform their illocutionary forces by being displayed in corresponding speech acts in relevant situational contexts of communication.

Besides establishing these four types of illocutionary functions, Leech (1983) created a more detailed typology to analyze polite linguistic behavior. According to him, "politeness concerns a relationship between two participants, whom we can call *self* and *other*" (Leech, 1983: 131), where *self* is identified as the speaker and *other* is identified as the hearer. This scholar states that "the label *other* may apply not only to addressees, but also to people designated by third-person pronouns" (ibid.). Leech's Interpersonal Maxims are often referred to as the maxims of politeness principle, and they fall into the following sub-types:

- TACT MAXIM: minimize cost to *other* and maximize benefit to *other*. This maxim can be interpreted as: minimize your own benefit; maximize the hearer's benefit;
- GENEROSITY MAXIM: minimize benefit to *self* and maximize cost to *self*. This maxim can be interpreted as: minimize your own benefit; maximize the hearer's benefit.
- APPROBATION MAXIM: minimize dispraise of *other*; maximize praise of *other*. This maxim can be interpreted as: minimize the hearer's dispraise; maximize the hearer's praise.
- MODESTY MAXIM: minimize praise of *self* and maximize dispraise of *self*. This maxim can be interpreted as: minimize self-praise; maximize self-dispraise.
- AGREEMENT MAXIM: minimize disagreement between *self* and *other* and maximize agreement between *self* and *others*. This maxim can be interpreted as: minimize disagreement; maximize agreement.
- SYMPATHY MAXIM: minimize antipathy between *self* and *other* and maximize sympathy between *self* and *other*. The maxim can be interpreted as: minimize antipathy; maximize sympathy.

To analyze the maxims of politeness principle in practice, the application of the Tact Maxim and of the Generosity Maxim in situational contexts is studied in the empirical part of the present study.

Materials and Methods

For the purposes of this study, randomly selected promotional texts, such as leaflets and booklets advertising accommodation and meal packages for long holidays in hotels, e.g. *IBIS* (in Lithuania and in Portugal), announcements both in the press and in commercials (in Ireland, England, Scotland, USA), notices in public places (e.g. in public transports) and invitational letters were selected as samples of relevant genres. The collected data totaled to 167 units representing the above mentioned genres and amounted to approximately 41 509 words. To investigate the factors that determine the pragmatic functions present in the samples, the study examined them in the context of their use. In order to carry out the analysis of the linguistic politeness principle application in context, this research considered two variables that determine the context of the situation:

- Setting, i.e., “the social and spatial framework within which encounters are situated” (Ochs, 1979: 2),
- Language as context, i.e., “the way the language itself provides a context” (Ochs, 1979: 2).

The instances of application of the politeness principle in situational contexts were analyzed using the theoretical contributions by Leech (1983).

The general method used for this study was that of qualitative research, and two research instruments were employed: situational observation and discourse analysis.

Situational observations were made first, with the purpose of examining the contextual meaning of the statements under analysis; discourse analysis was employed to examine the linguistic approaches and their illocutionary functions in the relevant contexts. This approach was followed throughout the whole study.

Discussion of the Results

Maxims of politeness principle in use

In the context of this research, the conversational maxim view was shown to be one of the most frequently applicable approaches to linguistic politeness in situational contexts of communication. With this in mind, and to narrow the focus of this examination of the linguistic politeness principles, we decided to analyse the application of Leech's maxims of politeness (also known as Interpersonal Maxims) in relevant situational contexts.

The results of this study have shown that, in the majority of cases, two manifestations of the maxims of politeness principle, the Tact Maxim and the Generosity Maxim, have been used in communicative contexts.

The Tact Maxim was employed when the Competitive function with its illocutionary force of requesting or demanding, or the Convivial function with its illocutionary force of offering or inviting, were present.

It is known that the Tact Maxim applies to Searle's *directive* and *commissive* categories of illocutions, which refer to some action that is to be performed by the speaker or by the hearer. According to Searle ([1975] 1979), "directives are intended to produce some effect through action by the hearer". They can be expressed through the language functions of:

- requesting; ordering; commanding;
- advising; recommending;
- inviting.

To construct a scale of increasing degrees of politeness, Leech (1983) recommends using indirect illocutions, because they increase the degree of optionality and tentativeness. For example:

- Answer the door! (a command)
- I want you to answer the door.
- Will you answer the door?
- Can you answer the door?
- Would you mind answering the door?
- Could you possibly answer the door?
- I wonder if you could answer the door.

The sentences presented show an increasing degree of politeness, and demonstrate that indirect illocutions lead to greater politeness. Impolite sentences transform into polite sentences when they become tentative.

In Searle's ([1975] 1979) categorization of illocutionary acts, *commissives* commit to an action that is to be performed in the future.

Analysis of examples demonstrates that indirect illocutions are used for requesting, offering or promising. For example:

- "Could you promise that the universities won't just sit in communities, but they will be actually a part of community", asked Janzen, the University of Minnesota liaison to the Urban Research. (The Minnesota Daily, February 19, 2008) [1];
- I wonder if Sellner asserted that a number of tax breaks are associated with college costs, which many people possibly miss [2] (ibidem).

Concerning the assessment of the commissive nature of utterances, the sentences presented above show how the way sentences are built may suggest very different strategies on the part of the speakers. Both examples provided can be included in Searle's category of commissives: the action will be carried out in the future; however, in sentence [1], the weight and seriousness of a promise is present, but sentence [2] is an indirect assertion, something which might be implemented in the future. It is quite significant to note that both sentences are expressed in a polite manner. This effect is obtained through the application of hedges, such as *just*, *I wonder if*, *possibly*. In this way, hedges admit the possibility of a positive outcome regarding the assertion or promise that is supported by them.

In regards to the use of the Tact Maxim in, e.g., announcements, it should be noted that a deliberate choice of the passive voice was observed when the message was expressing the illocutionary force of a command in the form of a request, in order to fulfill the function of a polite reminder:

- Passengers are strongly requested to unfasten the seat-belts (announcement in a taxi-cab in Belfast),
- The customers are kindly asked to check their umbrella at the door (announcement in a restaurant in Edinburgh),
- Customers are asked to stand still (announcement in London).
- Tenants are requested to take in to account that litter is operated from 6-7 p.m. (note on an apartment house in Belfast)

Additionally, to demonstrate the variations in the use of the Tact Maxim in the context of this analysis, the illocutionary force of inviting, when expressed in a formal register in the active voice, should be mentioned as well, e.g.:

- The Ambassador of the United States of America requests the pleasure of your company at the Reception on June 12, 2013 (invitation).
- We kindly request that you dress down for the upcoming Friday event (invitation with mention of a dress code).

In addition, use of the Tact Maxim was observed in situational contexts where the illocutionary function of expressing a strong recommendation, command or even prohibition was expressed through the illocutionary force of thanking, e.g.:

- We thank you for not stepping on the grass (a sign in a park in London; a command is implied through thanking).
- The Belfast police thank you for no parking here during the clearance time (parking prohibition notice).

To summarize, analysis has demonstrated that the Tact Maxim is one of the most commonly applied maxims of politeness in real life situational contexts of communication.

As regards the employment of another type of politeness principle, the Generosity Maxim, in the genres selected for analysis, the use of this maxim was observed in promotional leaflets and booklets as having the illocutionary function of an offer or invitation.

In his study of politeness principles, Leech (1983: 107) asserted that politeness has an asymmetrical nature: “what is polite with respect to a hearer [...] will be impolite with respect to a speaker and vice versa”. This statement can be supported by offering the following examples:

- She can lend me some money. (impolite)
- I can lend her some money. [1]
- We must come and talk to you. (impolite)
- You must come and talk to us. [2]

Case [1] has the illocutionary function of an offer; case [2] has the illocutionary function of an invitation or proposal. An offer or an invitation represents an illocutionary force that bears a polite nature for two reasons: first, it involves benefit to the hearer, i.e., it minimizes the speaker’s benefit; second, it maximizes the hearer’s benefit, following the Generosity Maxim.

The use of the Generosity Maxim in situational contexts was frequently observed in the hotels’ promotional leaflets and booklets. The examples provided below show how the Generosity Maxim is followed when the illocutionary functions of inviting or recommending are present, thus focusing on the benefits for the customers:

- We work hard to make your life easier (i.e., your benefit is maximized, but our benefit is minimized).
- *IBIS* guarantees you a smooth stay (i.e., your benefit is maximized).
- Your good night’s sleep is our priority (i.e., your benefit is maximized).
- We are committed to providing you the greatest possible comfort (i.e., our benefit is minimized, your benefit is maximized).
- We look after everything- we will look after you 24/7.
- *IBIS*: your well-being at the best price.

We have so far argued that the illocutionary functions of inviting, requesting, recommending, or even commanding expressed through requesting, are performed observing the maxims of politeness principle by Leech. The Tact and Generosity Maxims usually complement each other when they are used for the purpose of showing linguistic politeness: they are based on the so-called *cost and benefit* scales. In other words, the maxims focus on *other* rather than on *self*. They prioritize the benefit of the *other*, so as to avoid disagreement between interlocutors. They seek consensus and politeness towards the addressee. According to the maxims, the addressee is given the central role in communication. For example, common expressions used as requests in the service industry, such as *What can I do for you? Can I help you?* can be fully attributed to the use of the maxims of politeness principle in relevant situational contexts. This practice can be examined by applying the *cost and benefit* scales proposed by Leech. In other words, the Tact and the Generosity Maxims are often associated with the illocutionary force of requesting, ordering, inviting and recommending in situational contexts.

In summation, the Tact Maxim and the Generosity Maxim are a natural pair, as explained above, because they “deal with bipolar scales *the cost – benefit* scales” (Leech,

1983: 132). They are related to the cost and benefit of future actions for both the speaker and the hearer.

It is important to note that the maxims of politeness cannot be seen as the absolute rules of linguistic politeness. They rather reflect more general underlying principles, such as:

- a focus on *other* instead of *self*,
- avoidance of disagreement,
- seeking concord,
- giving more importance to politeness towards an addressee than to politeness towards a third party.

The study of Leech's maxims of politeness principle shows that the illocutionary functions of linguistic politeness should be examined together with the principles governing intercultural communication. Thus, Leech's Maxims can be viewed as:

- a general framework of politeness principles observed in communication;
- accepted linguistic universals governing polite interdiscourse.

However, the pertinence of the maxims varies from culture to culture, and therefore their application from the perspective of interdiscourse communication is relative.

It should be added that linguistic politeness differs from politeness in nonverbal behavior, since nonverbal behavior is considered to be etiquette. To put it differently, etiquette refers to the rules of conduct that are established in any group or community; they represent conventional requirements for social behavior, which involves awareness of how to act in particular situational contexts. However, it shouldn't be assumed that similar forms of the appropriate linguistic strategies function in the same way across cultures. Consequently, we agree with Grundy's (1995) view that:

It is important to separate culturally variable estimates of power, distance and imposition [...] from the strategies and linguistic manifestation of strategies which a universal account of politeness would need to capture (Grundy, 1995: 137).

In addition, according to Fraser (1990), being polite is not a matter of making an addressee 'feel good', or not causing an addressee to 'feel bad', but it is a question "of getting on with the purpose of the interaction within the terms and conditions established in their conversational contract" (Fraser, 1990: 219-220).

Hedges- instruments of linguistic politeness

Some important points should be mentioned regarding the use of hedges as instruments of linguistic politeness. As was mentioned in the second section of this paper, the general pragmatic concept of linguistic politeness includes Lakoffian (1973) principles such as 'don't impose' or 'give options'. Many ordinary speech acts, such as invitations, offers, proposals, and requests, can actually represent a form of imposition on the hearer or on the receiver of the message.

One of the ways by which speakers seem to minimize that kind of imposition is through the use of hedges, in particular, through downgraders. Downgraders are considered to be speaker-oriented hedges, and can be words like, e.g., *just*, *just in case*, *a bit/a few*, *a little/scarcely*, *rather*, or *something, whatever*.

Since linguistic structure reflects the nature of the relationship between speaker and addressee, and because the word *just* is illustrative as one of many linguistic elements which can express relationships of this type, it seems profitable to pay attention to it when discussing the character of linguistic politeness phenomena.

Lee (1987) identifies four major categories of meaning for the word *just*. They are: depreciatory, restrictive, specificatory and emphatic (Lee, 1987: 377-398).

When it is applied in its depreciatory meaning, the word *just* intends to minimize or weaken the significance of an action one might be asked to perform. In other words, *just*, functioning as a speaker-oriented hedge, minimizes the size of the imposition that is made on the hearer.

When *just* is used in its depreciatory meaning, it reveals the attitude of the speaker; the speaker minimizes or weakens the significance of some particular process by relating it to other events explicitly mentioned in the discourse, e.g.:

- "These are not serious problems- *just* a nuisance, don't worry", the police officer said.
- Do these pills do anything for my brain?
B. No, they are *just* for your general health condition.
- I don't feel unwell, I *just* feel seedy.
- I will have a word with your parents *just* about your poor performance in his subject.
- I will check your test *just* to see that it is a pass.
- Your test is *just* a failure, but it does not mean that you are a dropout.

Our interpretation of the examples presented above is as follows: when the hedge *just* is used in its depreciatory meaning, it downplays the situations presented. It seems to minimize the imposition of the whole utterance, thus showing tact or modesty towards the hearer. Besides, it should be noted that the hedge *just* reveals a particular attitudinal meaning with respect to the truth-value of a proposition. This suggests very strongly that *just* is there to avoid or minimize an interactant's "loss of face" (Brown and Levinson, 1978), which is in accordance with the Lakoffian pragmatic concept of linguistic politeness 'don't impose'.

Conclusions

This study has analyzed:

- the communicative functions of linguistic politeness, based on the analysis of theoretical contributions;
- two linguistic approaches, employed for the purpose of the analysis of linguistic politeness, which are the social norm view and the conversational maxim view, in order to examine some of the rules that underlie the practice of linguistic politeness in communication;

- the maxims of politeness principle (also known as Interpersonal Maxims), in order to examine the illocutionary functions associated with the maxims of politeness in situational contexts of their use.

From this study, we can draw several conclusions

1. The linguistic politeness principles convey social meaning; since they are communicated in social contexts where social variables, such as background, setting, power, and distance, are present, they perform the communicative function of discernment.

2. The social norm view and the conversational maxim view are two linguistic approaches that explain the use of linguistic politeness in situational contexts.

3. The illocutionary functions of the maxims of politeness principle, in particular the Competitive function and the Convivial function, are related to the illocutionary force of communication. The Competitive function is related to the illocutionary force of requesting, demanding and commanding in communication, and the Convivial function corresponds to the illocutionary force of offering, inviting and thanking.

4. The external situational context of communication determines which language approach should be preferred. The Competitive function consists on reducing discord in interactional contexts, and the Convivial function is characterized by an attempt to establish courtesy in communication.

5. To develop politeness in linguistic behaviour and to establish a positive communicative relationship between interactants involved in communication, the Tact and Generosity maxims of the Politeness Principle (also known as Interactional Maxims) are used. They imply a scale of politeness in linguistic behavior, which maximizes the *other*, i.e., the addressee's benefit, rather than *self*, i.e., the speaker's benefit. Assigning the central role in communication to the addressee, these maxims are followed with the purpose of avoiding discord and establishing concord in interactional contexts.

6. Hedges, when used as instruments of linguistic politeness, are used for the purpose of presenting a speaker's/writer's proposition as an *opinion* rather than a fact. Hedges offer the possibility of textual manipulation. Within the framework of linguistic politeness, hedges can serve as metalinguistic operators, performing the function of mitigation or softening overdirect or sensitive information. Hedges are the linguistic device used to lessen the impact of an utterance, and their use may be intentional or unintentional.

7. The maxims of politeness cannot be seen as the absolute rules of linguistic politeness. By reflecting general principles that guide communication, they are commonly applied to seek agreement and to avoid disagreement, thus reducing the risk of miscommunication or of communication breakdown. They have to be understood and applied in accordance with the rules governing intracultural and/or intercultural communication.

References

BARRON, A. (2002). *Acquisition in Interlanguage Pragmatics: Learning How to Do Things With Words in a Study Abroad Context*. Amsterdam: Benjamins.

BROWN, P. and LEVINSON, S. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.

FRASER, B. B. (1975). Hedged Performatives. In: Cole, P. and Morgan, J.L. (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3 New York: Academic Press, 187-210.

- FRASER, B. (1990). Perspectives on Politeness. *Journal of Pragmatics*, 14: 2, 219-236.
- GOFFMAN, E. (1967). *International Ritual*. New York: Anchor Books.
- GRICE, P. ([1967] 1975). Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.) *Syntax and Semantics*, Volume 3: Speech acts. New York: Academic Press, 41-58.
- GREEN, G. (1996). *Pragmatics and Natural Language Understanding*. New Jersey: Lawrence.
- GRUNDY, P. (1995). *Doing Pragmatics*. University of Durham: Arnold.
- HALLIDAY, M.A.K. (1973). *Explorations in the Functions of the Language*. London: Arnold.
- KASPER, G. (1990). Linguistic Politeness: Current Research Issues. *Journal of Pragmatics*, 14, 2: 193-218.
- LAKOFF, R. (1972). Language in Context, *Language*, 48, 907- 927.
- LAKOFF, R. (1973). The Logic of Politeness: or Minding Your P's and Q's". *Papers from the 9th Regional Meeting of Chicago Linguistic Society*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 219- 305.
- LEE, D. (1987). The semantics of Just. *Journal of Pragmatics*, 11(3), 377-398.
- LEECH, G. (1983). *Principles of Politeness*. London: Longman.
- LoCASTRO, V. (2006). *An Introduction to Pragmatics*. Michigan: the University of Michigan Press.
- SEARLE, J.R. (1975[1979]). A Taxonomy of Illocutionary Acts. In: Searle, J.R. (ed.) *Expression and Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SOHN, H-M. (1999). *The Korean Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- THOMAS, J. (1995). *Meaning and Interaction: an Introduction to Pragmatics*. London: Longman.
- WATTS, R. (1992). Linguistic Politeness and Politic Verbal Behaviour. In: R.J. Watts, S. Ide (eds.) *Politeness in Language Studies in its History, Theory and Practice*. Berlin: Mouton, 43-69.

Interculturalismo, Multiculturalismo e Estudos Interculturais: Questionando Definições, Reposicionando Estratégias

Clara Sarmiento⁷

1. Entre a Política e a Ciência: Diálogos Correntes sobre Trânsitos Interculturais.

Este artigo aborda o tema dos estudos interculturais e o conceito de interculturalismo (Abdallah-Pretceille, 2006; Ibanez e Saenz, 2006; Costa e Lacerda, 2007; Sarmiento, 2010; Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011) como movimento, comunicação, dinâmica, encontro entre culturas, com o propósito de discutir as suas consequências pragmáticas académicas e na sociedade em geral. Na sua essência, os objectivos deste artigo são tão científicos quanto políticos, porque o ‘intercultural’ posiciona-se na intersecção do conhecimento e da política (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 1). A viagem intercultural contemporânea é uma viagem global, uma circum-navegação movida à velocidade das novas tecnologias, e o conceito de ‘intercultural’ descreve todas as partidas e chegadas, a transmissão e recepção de informações que estão implícitas na comunicação, na diversidade e no trânsito que o prefixo ‘inter’ sugere. Os trânsitos interculturais sempre estiveram presentes, desde o perverso diálogo intercultural do colonialismo até à actual heteroglossia cultural da internet. Esta é a razão pela qual nos propomos examinar as motivações, características e regulações das interacções culturais no seu movimento perpétuo, desprovido de fronteiras espaciais ou temporais, numa indefinição de limites tão perigosa quanto estimulante. As práticas normativas da investigação moderna na vasta área das Humanidades já não privilegiam as relações de permanência em detrimento de relações de movimento, uma perspectiva que mudou em resultado das intermináveis mobilidades que hoje atravessam o mundo, construídas e mediadas de formas diversas. Como Stuart Hall (1994) o coloca, as noções de pertença e de pátria foram reconceptualizadas em contextos de migração, desterritorialização, diáspora, virtualidade, digitalização e outras conjunturas do mundo globalizado, que tornam ainda mais pertinente o princípio de Hall de que as identidades culturais não são fixas, mas fluidas; não são dadas, mas produzidas.

Deste modo, cruzamos a primeira grande barreira ao trânsito intercultural – a fronteira criada pelo próprio conceito de cultura – evitando a concepção comum do intercultural simplesmente como ‘nós’ *versus* ‘eles’, e afastando-nos do erro fundamental de um interculturalismo que ignora a diversidade e o dinamismo contidos na sua própria definição. Esta abordagem gera um diálogo interdisciplinar entre áreas que tradicionalmente se ignoraram, já que também é intercultural na sua raiz e nos seus temas, não apenas nos objectos que são examinados; porque não se deve temer a alteridade que, afinal, se pretende estudar. Esta noção de ‘intercultural’ funciona como uma espécie de terceiro espaço, para citar Homi Bhabha (1994). Um terceiro espaço de hibridismo,

⁷Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

clarasarmiento@gmail.com

subversão, transgressão. O hibridismo – e a tradução cultural, que Bhabha vê como sinónimo de hibridismo – é politicamente subversivo. O hibridismo é o espaço onde todas as divisões binárias e antagonismos típicos de concepções políticas e académicas conservadoras, incluindo a clássica oposição entre teoria e prática, política e reflexão crítica, não funcionam. Não funcionam também nos estudos interculturais da forma como os entendemos.

Os interesses convergentes da actualidade estão patentes nas expectativas de editores e leitores e nas relações de poder que moldam o estereótipo da vida académica. Estas noções e expectativas transformam constantemente os resultados de investigadores, na medida em que estes tendem a adaptar as suas práticas e capacidades criativas às pressões profissionais e económicas. No entanto, muitos dos investigadores respondem frequentemente a essas pressões usando as suas próprias estratégias, inovações e subversões, e raramente assumem uma postura passiva no processo de incorporação em sistemas políticos e institucionais de grande escala. Redes e ecos provenientes da comunidade académica internacional difundem-se a grande velocidade pelo globo, e as suas múltiplas formas de interacção cultural trazem consigo as suas próprias formas de manipulação e subversão do poder. Estas acções, levadas a cabo nas ‘periferias’ – e que são, por sua vez, centrais nas vidas e experiências de indivíduos – podem ser designadas e descritas, mais ou menos metaforicamente, como “regiões de fronteira” (Bruner, 1996: 157-79), “limiões” (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144), “campos discursivos de intersecção” (Tsing, 1993), diásporas académicas ou “espaços na berma da estrada” (Stewart, 1996), todos eles reflectindo a natureza dialógica da cultura e dos estudos interculturais. Porque “a abordagem intercultural enfatiza os processos e interacções que unem e definem os indivíduos e os grupos na sua relação uns com os outros” (Abdallah-Preteceille, 2006: 476).

Na diversidade cultural contemporânea, o passado e o presente, o global e o local, convergem na análise de conceitos e objectos intimamente relacionados com transformações políticas, económicas, sociais e culturais em curso. A investigação científica é também uma área de intersecções, de constante tradução cultural, isto é, de reinterpretação, de reposicionamento de símbolos e signos nas hierarquias existentes. Nesta reflexão sobre estudos interculturais, encorajamos leituras críticas que procuram ver além dos significados arbitrários, favorecendo interpretações contextualizadas que, na sua incerteza, podem certamente gerar novas hipóteses, teorias e explicações.

Para a feminista americana Judith Butler, o universal – aqui entendido como sinónimo de hegemonia, uma combinação Gramsciana (Gramsci, 1971) de poder e consentimento – só pode ser conceptualizado em articulação com as suas próprias periferias, as supracitadas “zonas de fronteira”, “espaços na berma da estrada” e outras metáforas. Deste modo, aquilo que foi excluído do conceito de universalidade força este mesmo conceito – de fora, das margens – a aceitá-lo e incluí-lo novamente, o que só pode acontecer quando o próprio conceito evoluiu o suficiente para incluir os seus próprios excluídos. Esta pressão acaba por conduzir à rearticulação do corrente conceito de universalidade e do seu poder. Ao processo através do qual a universalidade readmite os seus próprios excluídos, Butler dá o nome de “tradução”. A tradução cultural – quer como “retorno dos excluídos” quer como o hibridismo de Bhabha – é uma força poderosa da democracia contemporânea também no campo académico (Butler, 1996: 45-53; Butler, 2000).

Assim, os estudos interculturais são o lugar onde a ‘sobreposição de culturas’ ocorre, o que é a característica de um sítio de tradução cultural. Este tipo de tradução cultural pode funcionar como esse “retorno dos excluídos”, forçando os limites, acarretando mudanças epistemológicas e abrindo novos espaços de discussão livre e

investigação independente. Porque, para Bhabha, assim como para o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos, o potencial para a mudança está localizado nas periferias. Periferias marcadas pelo hibridismo, onde os ‘recém-chegados’ – ‘recém-chegados’ ou ‘excluídos’ como politécnicos e universidades de países e regiões periféricas, como grupos de investigação não convencionais, como jovens mulheres na academia – podem recorrer à subversão para derrubar as estratégias dos poderosos, independentemente de quem eles sejam.

Quando se fala sobre a experiência intercultural, é tentador falar em nome dos ‘outros’ – uma noção que é sempre contingente e relacional, já que ‘nós’ somos o outro dos outros (Cerqueira, 2013) –, mas raramente deixamos realmente esses ‘outros’ falarem por si. No entanto, a verdadeira experiência intercultural acontece quando conseguimos ver-nos a nós próprios e ao nosso trabalho como se fôssemos esses ‘outros’, cuja ‘alteridade’ deriva da sua nacionalidade, género, orientação, historial académico ou área de investigação. Recordemos que Derrida demonstrou como a construção de uma identidade é sempre baseada na exclusão, e que o resultado destes pares dicotómicos é uma violenta hierarquia, como nos binómios ‘homem/mulher’, ‘branco/negro’, ‘colonizador/colonizado’, ‘heterossexual/homossexual’, ‘elite/massas’ e actualmente também ‘ciência e tecnologia/artes e humanidades’. É o propósito da presente reflexão sobre os estudos interculturais, no entanto, destacar o segundo elemento deste binómio e prestar-lhe a merecida atenção científica.

Como se pode concluir, a abordagem comparativa necessária para qualquer tipo de análise intercultural afastou-se de uma noção antropológica de cultura singular em direcção a uma noção de culturas no plural, num diálogo, movimento e tradução permanentes, como Clifford Geertz explica em *Local Knowledge*: “The hallmark of modern consciousness is its enormous multiplicity. For our time and forward, the image of a general orientation or perspective, growing out of humanistic or scientific studies, and shaping the direction of culture, is a chimera. [...] The conception of a ‘new humanism’, of forging some general ‘the best that is being thought and said’ ideology and working it into the curriculum, will then seem not merely implausible but utopian altogether. Possibly, indeed, a bit worrisome” (1993 [1983]: 70).

André Lefevere desenvolveu uma teoria de grelhas culturais, baseada nos trabalhos de Pierre Bourdieu e no seu conceito de capital cultural, que explora o papel e o lugar de textos e discursos numa cultura e o papel que estes poderiam ter em outra cultura. Tal sistema mostraria claramente que os textos passam por todo o tipo de variações de *status* tanto em termos intertemporais como interculturais, e ajudar-nos-ia a explicar algumas das contingências dessas mudanças (Bassnett e Lefevere, 1998). Na mesma ordem de ideias, Sherry Simon faz notar que aqueles espaços que foram antes considerados universais (como a grande tradição humanista, o cânone dos grandes livros, o espaço público associado à comunicação democrática ou o modelo de cultura que sustinha o ideal de cidadania) foram agora expostos como sendo essencialmente uma expressão dos valores do homem branco, europeu, de classe média (Simon, 1996). Esta é a razão pela qual histórias de vida, estudos de caso e documentos sobre indivíduos de todas as idades, educação, género, nacionalidade, orientação e passado devem ser considerados materiais científicos com valor real, capazes de gerar novas teorias abrangentes. As vozes anteriormente silenciadas dos não-brancos, não-Europeus, não-classe média e não-homens, e as narrativas que elas produzem, deveriam assumir um novo papel e um novo estatuto numa grelha cultural moderna, interdisciplinar e transnacional. Mais ainda, escutando as narrativas da vida diária comum, lidas e decifradas no seu próprio contexto, aprendemos sobre experiências reais, necessidades, dúvidas, medos e desejos. Porque as narrativas de vidas reais, produzidas por seres humanos com uma voz, uma cara e um

nome, criam espaços de empatia, e conseqüentemente, projectos de acção e investigação serão conduzidos com vista à obtenção de resultados úteis e tangíveis, em detrimento de peças estereis de retórica académica.

Deste modo, práticas e conhecimentos locais e globais – com as suas produções discursivas associadas – não constituem uma dicotomia. Em vez disso, a sua correlação é fonte de uma tensão dinâmica estimulante, já que a busca de conceitos locais gera novos conceitos, que encorajam o desafio da adaptação epistemológica e fenomenológica, sob uma perspectiva genuinamente interdisciplinar e intercultural. Qualquer abordagem deve ser posicionada na rede de contextos ideológicos e materiais de uma dada região, que é sempre um território em evolução. Num mundo pós-colonial, as intersecções do passado e do presente, do global e do local, definem os parâmetros para exploração da negociação e evolução dos conceitos, bem como as forças materiais que influenciam indivíduos, comunidades e nações. ‘Pós-colonial’ é entendido aqui como sinónimo da situação concreta de antigas colónias e poderes coloniais, agora sites algures entre o legado colonial, a tentativa de alcançar uma consciência nacional (re)nova(da) e as políticas do conflito cultural, no qual diferentes grupos tentam em simultâneo estabelecer as suas próprias identidades, sempre sob a forte influência de hegemonias globais. Nas palavras de Bill Ashcroft, “[p]ost-colonial theory may be defined as that branch of contemporary theory that investigates, and develops propositions about, the cultural and political impact of European conquest upon colonized societies, and the nature of those societies’ responses” (2012: xv). As sociedades pós-coloniais, tanto Ocidentais como Orientais, tanto do Norte como do Sul, são, de acordo com Achille Mbembe, compostas por uma pluralidade de esferas e arenas, cada uma com a sua lógica própria, e, no entanto, com grande propensão a entrecruzarem-se com outras lógicas, em contínua improvisação e negociação (1992: 5). Esta necessidade constante de negociar e construir a identidade, na verdade, dirige a vida na maioria dos territórios do mundo, que as comunidades expressam numa polifonia de narrativas.

O conceito de interculturalismo aqui explorado e a ideia relacionada de experiência intercultural também se desenvolvem a partir de narrativas polifónicas de tensões dinâmicas. Este conceito de interculturalismo pode ser comparado com o conceito de multiculturalismo, este último entendido como um espaço delimitado, estático, no qual diferentes culturas coabitam numa ignorância silenciosa, encerrada em si própria. Mas, na realidade, o espaço multicultural existe em resultado de movimentos interculturais, multidireccionais e recíprocos (aleatórios?) e como tal será aqui discutido (Sarmiento, 2010: x).

Em geral, o multiculturalismo tem sido analisado numa abordagem ontológica, como uma realidade social existente ou desejada. O multiculturalismo tem também sido amplamente sujeito a um estudo político-ideológico, focado tanto na sociedade dominante ou de acolhimento como nos grupos migrantes ou (aleadamente) minoritários. Por outro lado, o interculturalismo é analisável como movimento com uma corrente de consciência subjacente, conforme é manifestado em viagens criticamente despertas, em conhecimento, compreensão e comunicação mútuos. O interculturalismo é, então, e preferencialmente, uma opção hermenêutica, uma abordagem epistemológica. Martine Abdallah-Pretceille afirma claramente que “o interculturalismo é hermenêutica”, porque nenhum facto é intercultural por si próprio, nem o interculturalismo é um atributo do objecto. Só a análise intercultural pode atribuir-lhe esse cariz, através de um paradigma heterogéneo, híbrido e segmentário de pensamento (2006: 480-3).

O multiculturalismo é um julgamento de existência: num mesmo espaço físico ou conceptual, coexistem diferentes pessoas, de diferentes culturas (em termos de memórias, opções, referências, valores, preferências, projectos, expectativas, experiências, práticas

e atitudes), mas – em circunstâncias ideais – elas reconhecem mutuamente o direito de viverem conjuntamente. O multiculturalismo ensina não apenas o direito a partilhar um território, mas também a obrigação de habitar nele de acordo com as culturas desses vários grupos e comunidades. Mas então, o multiculturalismo tende a assumir um carácter utópico, livre de aspectos dilemáticos ou conflituosos, uma vez que é impossível ignorar todos os casos correntes de conflito de normas, valores e práticas, especialmente aqueles que estão enraizados em princípios de conduta potencialmente ou efectivamente incompatíveis. Seguindo este raciocínio, e tendo sempre presente que as utopias são, por definição, irreais, é tentador fingir uma desilusão chocada e partir para a conclusão fácil de que é, de facto, impossível que diferentes culturas coexistam. Assim, quando este discurso se transforma em prática, aqueles que são identificados como ‘agentes da diferença’ podem ser segregados ou, em última instância, eliminados – através da ilegalização, deportação, aprisionamento, assassinato –, em nome do senso comum, para que a sociedade normal(izada) possa prevalecer.

De facto, há implicações políticas na distinção entre multiculturalismo e interculturalismo. O aproveitamento político e o abuso ideológico do conceito de multiculturalismo podem ser ilustrados com o discurso polémico da chanceler alemã Angela Merkel, que declarou a “morte do multiculturalismo”, sem explicar a natureza e as causas desse falhanço. Merkel referia-se à alegada ilusão de que alemães e trabalhadores estrangeiros poderiam viver lado a lado uma vez perdida a esperança de que “eles não permaneceriam”, “eles” sendo os *gastarbeiters*, ou ‘trabalhadores convidados’, que chegaram à Alemanha para colmatar a falta de trabalhadores durante o boom económico dos anos 1960 (*The Guardian*, edição online, 17 de Outubro de 2010). No discurso de Merkel, a representação destes grupos e das suas competências é sustentada por uma certa noção partilhada de ‘cultura’, ‘multicultural’, e seus agentes. A “morte do multiculturalismo” implica que os seus agentes, aqueles que trouxeram consigo a multiplicidade e a diferença, também falharam e já não são bem-vindos. Mas a história recente – na Alemanha e noutros lugares – ensinou-nos que as categorias discursivas e os marcadores simbólicos de identidade têm efeitos reais e muito dramáticos na experiência quotidiana de indivíduos e grupos.

De acordo com Meer e Modood (2012), as concepções de interculturalismo têm estabelecido um contraste positivo relativamente ao multiculturalismo a quatro níveis. Em primeiro lugar, como algo mais que a coexistência, o interculturalismo está alegadamente mais direccionado para a interacção e o diálogo que o multiculturalismo. Em segundo lugar, que o interculturalismo é concebido como algo menos ‘grupista’ ou mais propenso à síntese que o multiculturalismo. Em terceiro lugar, que o interculturalismo está mais comprometido com um sentido mais forte do todo, em termos de coisas como a coesão social e a cidadania nacional. Finalmente, que onde o multiculturalismo se pode tornar iliberal e relativista, o interculturalismo é mais inclinado à crítica de práticas culturais iliberaes, como parte do processo de diálogo intercultural. Modood vai ainda mais longe, afirmando que o modelo multicultural permitiu a evolução do racismo biológico para o racismo cultural, enfatizando a velha dicotomia entre *self* e outro e produzindo uma ideia de cultura que é naturalista e essencialista, pela homogeneização de identidades (Werbner e Modood, 1999: 3-4). De facto, racismo pode existir sem ‘raça’, actuando através de discursos reducionistas que favorecem a explicação ‘cultural’ em detrimento de outros níveis de análise, e abordando as interacções de uma forma monocausal (Abdallah-Pretceille, 1985). Tais interpretações propõem que as culturas, essencialmente, ocupam lugares diferentes, irregulares, e que a pertença cultural explica comportamentos mutuamente exclusivos e incompatíveis.

Apesar da óbvia dificuldade da tarefa, para clarificar o argumento, é importante estabelecer aqui uma breve perspectiva diacrónica. O conceito de interculturalismo emergiu em França, durante os anos 1970, no contexto específico da migração, devido à necessidade de inclusão das crianças imigrantes e consequente adaptação dos métodos educativos em face de uma sociedade cada vez mais multicultural. Esta simples informação cronológica contém duas concepções já referidas acima, uma vez que o prefixo ‘inter’ pressupõe que duas ou mais culturas interagem, enquanto o prefixo ‘multi’ não pressupõe a hibridização, mas antes a coexistência estratificada e hierárquica de duas culturas. O modelo intercultural começou a ser defendido no mundo francófono e rapidamente se espalhou pela Europa. As escolas, como meios de integração de diferentes comunidades, foram as primeiras instituições a sentirem a necessidade de entendimento intercultural através da prática de mediação sociocultural (Meunier, 2008a, 2008b, 2009). Em Portugal, a mediação sociocultural emergiu nos anos 1990, em resultado da entrada do país na antiga Comunidade Económica Europeia. Nesse processo, Portugal estabeleceu contactos com países onde a mediação sociocultural era já uma prática institucional essencial para alcançar a inclusão social e a coesão. Aqui, a mediação sociocultural é essencialmente praticada por ‘agentes de comunicação’ que promovem o diálogo entre culturas e grupos sociais, procurando mitigar diferenças através do seu conhecimento e compreensão.

Por outro lado, o conceito de multiculturalismo prevalece no mundo anglo-saxónico, onde grupos de diferentes matrizes culturais são integrados na vida pública com vista a assegurar a coesão social, mas não a inclusão. Integrar ou assimilar migrantes não é parte do mesmo projecto nacional e societal que criar uma sociedade que ofereça oportunidades semelhantes a todos. E mesmo que isso não se torne imediatamente claro, nem todas as pessoas de nacionalidade estrangeira são rotuladas da mesma forma. Além disso, uma pessoa ‘bem integrada’ é alguém que se tornou ‘como nós’ e assim, implicitamente, nunca será nós (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 7-8). Uma pessoa ‘bem integrada’ é uma que acabou por rejeitar ou esconder aquelas características que podem ser identificadas como ‘estrangeiras’, assim rejeitando ou escondendo uma parte importante (se não a totalidade) da sua identidade, o âmago onde a individualidade de cada um e o seu sentido de lugar pessoal estão ancorados.

É interessante notar que uma parte significativa da literatura existente em inglês sobre multiculturalismo é, na realidade, uma lista exaustiva de diferenças entre um ‘nós’ individual, chocado mas cheio de boa vontade, e um ‘outro’ colectivo, caracterizado como homogéneo e hipersensível a ofensas às suas estranhas tradições. Esta literatura assume a forma de manuais empíricos com propósitos muito pragmáticos: facilitar as relações económicas com parceiros ‘exóticos’, e /ou tornarem-se ferramentas universitárias populares. Partindo invariavelmente de situações artificiais de conflito, desentendimento, falta de comunicação, hostilidade latente e embaraço geral causado pela exposição às normas e práticas culturais do ‘outro’ (ver: Storti, 1994 e 2001; Trompenaars e Hampden Turner, 1997; Dresser, 2005), raramente as explicações dadas equacionam a possibilidade de uma certa acção ser ditada pela consciência do indivíduo. Para os autores que preferem esta abordagem essencialista, parece inconcebível que um comportamento não-ocidental (ou mesmo não-anglo-saxónico) possa derivar de algo que não os simples ditames da tradição e cultura, respeitados sem dissonância ou lugar para a agência de indivíduos autónomos.

Quando se destacam as diferenças inter-grupais em vez das diferenças intra-grupais e inter-individuais, os negócios, a educação, a formação e a comunicação em geral tornam-se estritamente culturalizados. No entanto, deve-se reconhecer que entre a pura recusa da dimensão cultural e o foco excessivo na cultura como o factor determinante do

comportamento, a margem é estreita. Mas qualquer ênfase exagerada nas características ‘diferentes’ dos ‘outros’ conduz ao exotismo, assim como ao vazio comunicacional, e realça, conscientemente ou não, o estereótipo e o preconceito, porque todo o trabalho focado no ‘outro’ é político e expressa relações de poder. Quando um indivíduo – que raramente é o protótipo de um grupo – não se encaixa no modelo esperado (pré-concebido), levantam-se sérias dificuldades, porque na realidade as pessoas não podem ser compreendidas fora do processo de comunicação e troca. Questionar a nossa própria identidade em relação a outros é uma parte integral dos estudos interculturais, já que o trabalho de análise e de aquisição de conhecimento se aplica aos outros tanto como a nós próprios (Abdallah-Preteuille, 2006: 476-8).

Na Europa Ocidental, o multiculturalismo faz lembrar a conjunção dos termos ‘imigração’ e ‘cultura’ que, no contexto específico português, presentemente quase sempre invoca as grandes populações recentemente estabelecidas de origem africana, brasileira, chinesa e europeia de leste. Por outro lado, sobretudo nos Estados Unidos da América e no Canadá, termos políticos como multiculturalismo pretendem incluir todos os grupos marcados pela ‘diferença’ e historicamente excluídos, como as mulheres e as minorias sexuais (Young, 1990). Citando Meer e Modood, isto deve-se ao facto de os regimes de cidadania nos países europeus como Portugal incluírem historicamente relações com antigos cidadãos das colónias que são distintos dos regimes de cidadania das nações de colonialismo demográfico. Assim, os migrantes pós-coloniais para a Grã-Bretanha, por exemplo, não são claramente minorias históricas, mas também não são desprovidos de reivindicações históricas sobre a Inglaterra. Ainda assim, o termo ‘multiculturalismo’ veio a significar na Europa, e significa agora em todos os países onde se fala o inglês e em outros, a acomodação política pelo estado e/ou um grupo dominante de todas as culturas minoritárias definidas antes e acima de tudo pela referência à raça, etnia, nacionalidade ou religião. Ainda que alguns grupos resistam a ter as suas aspirações à inclusão reduzidas às dos imigrantes, o significado dominante de multiculturalismo na política ainda se relaciona com questões de identidade e cidadania de grupos de pós-imigração (Meer e Modood, 2012: 181).

Contestando o mito das nações-estado homogêneas e monoculturais, a ideia de interculturalismo tem sido mais usualmente utilizada em discussões sobre diversidade migrante na área da educação, como referido acima. Até há relativamente pouco tempo, tem estado menos presente no discurso britânico, porque conceitos de relações raciais, igualdade racial e multiculturalismo têm sido mais proeminentes (Gundara e Jacobs, 2000). Todavia, o que a presente formulação de interculturalismo enfatiza é, sem dúvida, a comunicação. De facto, a comunicação é a característica essencial e o meio central pelo qual “an intercultural approach aims to facilitate dialogue, exchange and reciprocal understanding between people of different backgrounds” (Wood, Landry e Bloomfield, 2006: 9). Como os autores sustentam, o multiculturalismo foi fundado sob a crença na tolerância entre culturas, mas não é sempre verdade que os espaços multiculturais são espaços abertos. O interculturalismo, por outro lado, implica abertura – como uma lógica espacial de contacto e dinamismo – e, embora a abertura por si mesma não seja a garantia de interculturalismo, ela estabelece as bases para o seu desenvolvimento (Wood, Landry e Bloomfield, 2006: 7). E aqui, mais uma vez, as noções de diálogo e comunicação são fundamentais. Por um lado, os encontros interculturais promovem entendimento mútuo, permitem a transferência de conhecimentos, expandem horizontes e encorajam uma mente aberta em face da diferença. Por outro lado, podem gerar espaços culturais onde estilos de vida e visões do mundo antagónicas chocam entre si. No geral, estes encontros proporcionam a oportunidade de investigar questões de identidade, discurso e representação, que foram durante demasiado tempo mascaradas pelas noções do

politicamente correcto, da tolerância e do multiculturalismo (Marques, Biscaia e Bastos, 2012: 10).

Se a identidade é moldada pelo reconhecimento e, às vezes, pelo reconhecimento equivocado, então os indivíduos ou os grupos podem sofrer danos reais se a sociedade espelhar uma imagem paralisada, humilhante ou desprezível deles. A falta de reconhecimento ou o mau reconhecimento podem ser uma forma de opressão, aprisionando grupos e indivíduos num modo de existência falsificado, impreciso e incompleto (Taylor, 1994). Isto é, assim, uma ilustração de quão centrais o diálogo e a comunicação são para a diversidade cultural e para o pluralismo social, precisamente porque desafiam as pessoas a compararem e avaliarem os pontos fortes e fracos das suas próprias culturas e modos de vida. A distinção heurística entre alteridade externa e interna tem de ser flexível, na medida em que as duas categorias podem coexistir como recipientes de políticas interculturais. Esta visão do interculturalismo como elemento facilitador de um intercâmbio cultural interactivo e dinâmico debruça-se sobre a tarefa de desenvolver sociedades coesas através da transformação de noções de identidades singulares em noções de identidades múltiplas. Baseado numa profunda partilha de diferenças ao nível da cultura e da experiência, o interculturalismo encoraja a formação de interdependências, que estruturam identidades que vão além das nações ou das etnicidades simplificadas (Booth, 2003: 432).

Nas dinâmicas interculturais, os processos de hibridização, ainda que conscientes das peculiaridades simbólicas, valorizam a essência do universal que cada cultura tem para oferecer, enriquecendo, deste modo, todas as outras (Carneiro, 2006). Os actuais defensores do multiculturalismo acreditam que a diferença não deveria ser vista como uma fonte de problemas, desde que esta diferença seja compreendida e respeitada pelos outros. Por outro lado, os defensores do interculturalismo acreditam que as sociedades modernas deveriam, para bem do seu futuro, aceitar a interacção cultural dentro e fora das fronteiras da nação, o que, aliás, é o curso natural e observável da história, já que a cultura de um povo não é estática, mas antes activa e sujeita a ajustamentos permanentes. De um modo geral, o multiculturalismo parece ter-se tornado no receptáculo no qual as nações ocidentais depositaram as suas ansiedades decorrentes das mudanças sociais e económicas em curso, e que são muito mais profundas que as emergentes das políticas de imigração e integração. No entanto, as notórias deficiências do multiculturalismo requerem a transição para um patamar mais complexo, o do interculturalismo, no contexto de diversidade que hoje caracteriza as sociedades ocidentais. As nações ocidentais têm-se debatido com as consequências da imigração não apenas proveniente das antigas colónias, mas também de populações deslocadas por conflitos armados e instabilidade política, pela procura de trabalho na nova economia mundial, pela era dos fluxos globais e pela mobilidade internacional de trabalhadores de um modo geral.

Uma declaração que assinala o relevo actualmente dado ao interculturalismo pode ser encontrada no sétimo dos “Princípios Básicos Comuns para a política de integração dos imigrantes” da União Europeia (European Commission, 2004), que defende que a interacção frequente entre imigrantes e cidadãos dos estados-membros é um mecanismo fundamental para a integração, sublinhando a importância de fóruns comunitários, diálogo intercultural e informação sobre os imigrantes e as suas culturas. O ponto-chave aqui é o oposto de uma mera celebração da diversidade de culturas como folclore ou como versões étnicas do multiculturalismo clássico. O que está aqui envolvido é o incentivo positivo de encontros efectivos entre diferentes grupos e a criação de diálogo e actividades conjuntas. Claro que isto não significa que o diálogo intercultural não tenha sido parte da filosofia e prática multicultural. Mas torna-se evidente que a ideia de multiculturalismo

sucumbiu com facilidade a uma interpretação de culturas ‘étnicas’, com fronteiras rigidamente definidas e componentes essenciais estáticos, sem divergência interna. Por outras palavras, o multiculturalismo orientou-se em direcção ao essencialismo, ainda que tácita ou implicitamente, como no caso dos supracitados ‘manuais de comunicação intercultural’. O culturalismo radical, no contexto da comunicação intercultural, pode acabar por conduzir à recusa de ver o nosso próprio comportamento como também ele culturalmente contextualizado. Uma explicação possível para isto é que os objectivos epistemológicos e políticos nunca podem realmente coincidir: enquanto a investigação analisa as experiências sociais na sua complexidade, a política espera frequentemente descrições simplificadas e redutoras, capazes de produzir manuais do utilizador, mapas de estradas e ferramentas de gestão de encontros entre culturas, que dão a ilusão de que a ‘alteridade’ pode ser disciplinada (Dervin, Gajardo e Lavanchy, 2011: 18).

O interculturalismo procura pôr em causa esta tendência essencialista – que, por si só, não consegue prevenir completamente –, construindo a percepção da ligação, interacção e cruzamento de crenças, práticas e modos de vida de grupos diferentes (embora não isolados), que são parte de culturas em constante movimento, devido a uma miríade de mudanças resultantes de factores tecnológicos, económicos, políticos e culturais. O interculturalismo também evita a tendência que o multiculturalismo inadvertidamente incentivou para o preconceito de que todas as culturas não-ocidentais partilham poucos dos ideais ocidentais, numa ordem mundial ainda definida pelo chamado ‘choque de civilizações’. Por outro lado, no âmago de qualquer forma de interculturalismo está o claro reconhecimento da interligação cultural, histórica e contemporânea, numa escala global, assim como dos valores partilhados que se desenvolveram ao longo do tempo em espaços geoculturais diferentes.

A par da superfície aparentemente neutra do multiculturalismo, há um discurso político que realça exageradamente, e pode até produzir, as diferenças entre grupos, enquanto reproduz, justifica e encobre a opressão e a desigualdade. O multiculturalismo convencional, na sua essência, normaliza a ideia de que existem diferentes categorias de seres humanos, “essentialized, primordial, and fixed. Furthermore, multiculturalism posits that it is natural to ‘stick with your own kind’” (Kromidas, 2011: 73). No seu estimulante trabalho sobre multiculturalismo, essencialismo e cosmopolitismo crítico em escolas primárias de Nova Iorque, Maria Kromidas descreve um novo multiculturalismo acomodacionista e rotinado que tem sido hegemonicamente incorporado como o perfeito parceiro ideológico para o capitalismo global, muito longe de qualquer noção de justiça social. Baseando-se profundamente nos trabalhos de Abdallah-Pretceille, Kromidas também contrasta um multiculturalismo que depende de uma concepção de cultura reificada e estática com um interculturalismo que desconstrói esta entidade homogénea, buscando antes uma multiplicidade complexa e dinâmica. O primeiro foca-se em tipologias e categorizações enquanto o último dá relevo a mutações, fusões e relações. O multiculturalismo é obcecado com o ‘outro’ e com o que é necessário saber sobre ele/ela, enquanto o interculturalismo se foca no *self*, questionando a nossa própria identidade em relação aos outros. O objectivo final do primeiro é uma tolerância cautelosa, enquanto o do último é a convivialidade, i.e., e de novo, a comunicação. As mesmas fronteiras que encapsulam a taxonomia estática do multiculturalismo tornam-se o objecto de crítica do interculturalismo (Kromidas, 2011: 75). Para Abdallah-Pretceille, o interculturalismo implica a deslocação da análise em termos de estruturas e estados para uma de situações, processos e fenómenos culturais complexos, inconstantes e arbitrários, tais como a aculturação, assimilação, resistência, identidade ou hibridismo. Em resumo, cultura em acção, em vez de cultura como um objecto: é esse o objectivo da investigação intercultural (Abdallah-Pretceille, 2006: 479-81).

2. Textos e Práticas do Diálogo Intercultural: Rumo à Tradução e à Síntese.

Como temos vindo a argumentar, o espaço intercultural é criado e partilhado pela participação, interacção, debate e esforço comum (Gagnon e Iacovino, 2007). O interculturalismo é, por isso, equivalente a integração mútua, compreensão e partilha da cultura um do outro, e à procura de uma plataforma comum para o diálogo e a comunicação multimodal (Baldry e Thibault, 2006). No seu exaustivo trabalho sobre interculturalismo, Ibanez e Saenz argumentam que, para construir identidade na diferença, é necessário praticar o diálogo entre culturas e reflectir sobre ele. Este é também o propósito da nossa abordagem ao interculturalismo e aos estudos interculturais, cuja racionalidade prática e teórica funciona sem hierarquias ou fragmentação. Para que se possa afirmar a interligação de todos os seres humanos e a sua complementaridade mútua, é essencial praticar uma nova ontologia que seja livre de dualismos herdados, tornando-os antes dinâmicos, que transcenda opostos e a sua subordinação implícita, que busque aquilo que é estranho naquilo que é familiar e vice-versa. Esta epistemologia relacional e até dialéctica é crucial para um estudo do interculturalismo que vá além de uma multiplicidade cultural sem significado (Ibanez e Saenz, 2006: 14-15). Usamos aqui o termo ‘dialéctica’ porque, ainda que o conflito seja necessariamente parte do processo intercultural – tanto na prática social como na investigação académica –, uma síntese irá, espera-se, emergir dele.

A perspectiva intercultural de Ibanez e Saenz considera que as culturas são identidades dinâmicas construídas pela abertura à diferença de diversas formas. Assim, o interculturalismo e a capacidade para o diálogo entre culturas não constituem uma mera aceitação passiva do factor multicultural, nem a utopia da harmonização completa, mas antes um componente essencial de todas as culturas que aspiram a declarar-se como tal. Este tipo de diálogo acontece entre indivíduos que falam diferentes linguagens e para os quais as palavras e objectos têm significados diversos. Contudo, isto não se traduz numa nova Torre de Babel nem no caos social, porque existe a tentativa de comunicação e existe algo que é de facto partilhado, que é exactamente o que permite a tomada de consciência das diferenças e a abertura em relação a elas. Quando as diferenças são postas de parte e consideradas como não-existentes, o resultado é um entendimento insuficiente de nós próprios e dos outros. É por isso que é necessário compreender o desafio comunicativo apresentado pela quantidade ilimitada de discursos e textos dentro da estrutura dos estudos interculturais (Ibanez e Saenz, 2006: 15).

Embora a identidade e a diferença não sejam exclusivamente discursivas, elas estão contidas no discurso. Ambas estão englobadas no largo espectro da interacção, e um dos meios mais importantes de interacção para os humanos é a comunicação por uma língua natural. É por esta razão que a língua (ou antes, o reconhecimento da diversidade de linguagens que podem ser usadas para exprimir significados comunicativos) se torna um factor fundamental quando se fala de interculturalismo. Compreender o outro e aquilo que ela ou ele dizem requer uma coincidência de horizontes culturais, a par do reconhecimento da diversidade linguística. Por outro lado, a diversidade linguística está também presente na esfera de uma língua nacional através de diferenças intralinguísticas de carácter social, ideológico e estilístico, assim como através de variações de dialecto e registo. O valor simbólico associado a diferentes línguas ou a variantes de uma língua comum tem de ser interpretado conjuntamente com outros significados partilhados na interacção social, com o objectivo de atingir um entendimento intercultural adequado,

porque os signos interculturais são polissêmicos e o seu significado só pode ser obtido através de uma análise contextualizada, em vez do mero recurso ao dicionário.

A diversidade social e linguística dentro de uma cultura é uma fonte de riqueza que dá o seu contributo para a diversidade resultante da existência de uma pluralidade de culturas no mundo. A competência comunicativa dos utilizadores de uma língua desenvolve-se tanto ao nível intracultural como intercultural. Por outras palavras, os falantes precisam de estar cientes da variedade de registos e da pluralidade de textos e de discursos que existem numa cultura, quer sua quer ‘outra’, seguindo o princípio da auto e hetero-análise característico dos estudos interculturais. A riqueza dos mundos descobertos através da diversidade linguística e significados comunicáveis é tanta que cada tradução é uma tarefa necessariamente imperfeita. Como pré-requisito para o diálogo intercultural, devemos reconhecer as diferentes linguagens utilizadas por outros actores e conhecer as suas “dimensões ocultas” (Hall, 1992 [1966]), mesmo que não consigamos fazê-lo de outra forma que não a tradução, de forma a assimilar a cultura desconhecida como uma variação da nossa própria cultura. Mas as práticas e estilos de tradução que não são verdadeiramente interpretativos podem impedir em vez de facilitar a comunicação intercultural. O poder hegemónico de uma cultura pode ser reforçado se aceitarmos como natural uma tradução na qual as vozes de outras culturas são domesticadas, sem serem compreendidas como originárias de outro lugar. A polifonia cultural tanto pode ser facilitada como estorvada pelo discurso académico, sendo portanto grande a responsabilidade dos estudos conduzidos sobre a coexistência e a interpenetração de vozes de diferentes culturas (Ibanez e Saenz, 2006: 18).

Na moderna Babel da comunicação global, os estudos de tradução assumiram uma posição de destaque e tornaram-se uma área-chave para a compreensão de fenómenos culturais, literários e linguísticos, tanto contemporâneos como passados. Os estudos de tradução constituem um entrecruzamento de disciplinas que esbate distinções profundamente enraizadas entre estudos literários e estudos culturais, hermenêutica e ciências da linguagem, filosofia e sociologia, porque o processo de tradução vai muito além do bom domínio das línguas. Os tradutores competentes são capazes de compreender a relação íntima entre língua, cultura, arte, convenções e discurso, num processo constante de resolução de problemas e antecipação, adaptação e consciencialização.

A diversidade é agora não só mais visível que nunca, mas também mais comunicável. Isto tornou-se gradualmente óbvio com a emergência do Inglês como *lingua franca* num mundo globalizado e com a crescente necessidade de aptidões tradutivas tanto de indivíduos como de instituições. Quando não existem fórmulas fixas que governem em abstracto a prática da tradução, é a própria tradução que deve encontrar soluções específicas para cada tipo de texto. O estudo e a análise crítica da tradução já não se centram no texto traduzido como um produto, mas antes no processo da tradução, i.e., na descrição dos mecanismos de tomada de decisões e nas suas respostas apropriadas às questões levantadas pelo texto fonte. Por conseguinte, o trabalho do tradutor adquire novas dimensões: por um lado, o tradutor estabelece relações que tornam o conhecimento mais acessível, o que aproxima pessoas e culturas; por outro lado, ela/ele interfere directamente na produção literária do seu país, na medida em que recria, de acordo com um modelo pré-determinado, formas e ideias estéticas que serão incluídas na sua tradição. É isto que André Lefevere realça em “Translation. Its Genealogy in the West” quando diz que “together with historiography, anthologizing and criticism it [a tradução] prepares works for inclusion in the canon of world literature. It introduces innovations into a literature. It is the main medium through which one literature influences another. It can be potentially subversive and it can be potentially conservative” (1990: 27). A natureza

subversiva da tradução, enfatizada por Lefevere, cria uma visão renovada da figura do(a) tradutor(a), conferindo-lhe uma importância que não era antes evidente, porque “translation is one of the most obvious forms of image making, of manipulation, that we have” (Lefevere, 1990: 26). Assim, o estudo da tradução pode revelar muito não apenas sobre o mundo literário, mas também sobre o mundo real em que vivemos. Por outras palavras, a tradução é outra via para o estudo do interculturalismo, é uma disciplina crucial de entre o largo âmbito dos estudos interculturais.

A condição do mundo contemporâneo, no qual a multiplicidade social e cultural do ser humano se tornou explícita e visível tanto nas ruas como através dos média, torna o fenómeno da diversidade ubíquo e necessariamente aberto à análise discursiva, etnográfica, antropológica, histórica e semiótica, entre muitas outras abordagens possíveis. A revolução nas tecnologias da comunicação possibilita a qualquer pessoa ser vista, ouvida e lida em qualquer lugar do mundo. A interação face a face pode agora ser removida do aqui e agora, enquanto sujeitos e objectos das mais remotas áreas do globo ser facilmente acedidos física ou virtualmente, como produtos do turismo, das trocas, da migração, da globalização e dos média. De acordo Ibanez e Saenz, a diversidade é uma realidade adquirida e pode ser percebida pela participação da diferença no mais pequeno contexto cultural. Se a interação de diferenças assegura a diversidade, é também na base da diferença que a identidade está ancorada: por outras palavras, mais do que uma ameaça à identidade, a diversidade é a sua demonstração (Ibanez e Saenz, 2006: 21).

Como consequência de tal diversidade, os trânsitos interculturais precisam de um mapa delineado por disciplinas que são raramente tomadas em conta numa abordagem conservadora à noção de ‘cultura’. De igual modo, como consequência da inter-relação entre o fenómeno global e as suas dimensões locais, na híbrida sociedade contemporânea, uma comunicação eficaz requer indivíduos que sejam capazes de dominar as aptidões necessárias para lidar com a diferença, assim como para aceitar e tolerar aqueles que não partilham a mesma língua, história ou cultura. Uma das aptidões-chave para a inovação e a inclusão é a interdisciplinaridade e a criatividade. A criatividade é aqui entendida como liberdade de espírito, ausência de preconceito e competências comunicativas que transponham culturas e disciplinas, de forma a gerar uma intervenção produtiva tanto na sociedade como na ciência. As abordagens interdisciplinares e criativas ao fenómeno intercultural seleccionam frequentemente áreas de estudo inesperadas, com as suas próprias metodologias, às quais iremos agora dar realce.

A resistência cultural às imposições da globalização é característica da forma como as comunidades locais preservam e transmitem as suas tradições orais, mitos fundadores e contos étnicos. Assim, o simbolismo cultural, a ética e a estética dos contos populares podem funcionar como ferramenta educativa, particularmente na transmissão de preceitos de coesão social. No período pós-colonial, mas em alguns casos ainda sob o colonialismo, autores e tradutores trabalharam para descolonizar as literaturas locais, procurando torná-las independentes das literaturas dominantes, um longo processo ainda a decorrer. Tais manifestações da memória como parte da identidade, tanto individual como colectiva, são também um factor-chave para o essencial sentido de continuidade, coerência e (re)construção das comunidades. Para o presente estudo, a principal relevância de narrativas de literatura local e oral não é a sua credibilidade como documentos no sentido positivista, porque, e de acordo com Sidney Chalhoub na sua abordagem à ficção literária, isto “searches for reality, interprets and tells true stories about society, but does not have to function as a glass window over, or as a mirror of, the social ‘matter’ represented” (2003: 92; minha tradução). A sua relevância para os estudos interculturais prende-se antes com a procura de significados complexos, com o facto de elas nos permitirem

analisar criticamente os discursos que guiam a lógica da identidade e as práticas que movem (e são movidas por) representações actuais e retrospectivas da realidade.

Appadurai (2006) vê a globalização como um fenómeno fluido e dinâmico relacionado com migrações globais e com a disseminação de imagens, textos e subjectividades por todo um ambiente saturado pelos média, interligado com fluxos a que o autor chama de “scapes”. O nosso tempo é sem dúvida a era de pessoas em movimento, da migração em massa. Mas enquanto mais e mais pessoas cruzam fronteiras, elas estão também a transformar as suas próprias experiências numa herança poderosa de resiliência e auto-conhecimento. Do mesmo modo, os média e as artes em geral – independentemente da forma estética que possam assumir – são testemunhas desse fenómeno, e têm rejeitado rótulos a favor de propostas com perspectivas transnacionais, onde pessoas com diversas origens culturais e múltiplas etnias convergem. Ao mesmo tempo, os académicos também exploram os temas da deslocação como movimentos de transnacionalismo, interculturalismo e dispersão. Isto aproxima-nos do reconhecimento das particularidades e experiências de pessoas em diferentes partes do mundo; do questionamento da forma como académicos e críticos decidem o que o estudo da cultura deve englobar, e consequentemente expandem as suas áreas de investigação; da análise daquilo que as representações dos discursos interculturais nos média nos dizem acerca da natureza contingente das noções de identidade global e local.

O desenvolvimento e extensão dos processos de mediatização e migração, que caracterizam a modernidade globalizada, produzem uma intensificação considerável da desterritorialização, compreendida como uma proliferação de experiências culturais translocalizadas (Hernández, 2002). A desterritorialização, considerada um aspecto central da globalização, implica a presença crescente de formas sociais de contacto e envolvimento que vão além dos limites de um território específico (Giddens, 1990). Consequentemente, uma vez que a cultura está intimamente ligada às práticas, normas e valores que estruturam a vida numa dada sociedade, os estudos interculturais deverão também analisar a forma como essas convenções foram influenciadas, hibridizadas e postas em prática por diferentes culturas como instituições comumente aceites. Dependendo da complexidade dessas normas, a análise intercultural pode focar-se tanto nas regras tácitas da vida quotidiana – aquilo a que se chama ‘senso comum’ – como em complexos sistemas políticos, religiosos, económicos, legais e filosóficos, porque todos estes processos ideológicos actuam tanto ao nível subliminar quanto ao nível consciente, e são as ferramentas através das quais as identidades sociais são construídas. A lei é, em última análise, o sistema de regulação social e cultural por excelência, que oferece múltiplas perspectivas na presente área dos estudos interculturais, desde as análises da intervenção política de cultura cooperativa além-fronteiras à história das leis da escravatura e do seu poder sobre o destino de milhões de seres humanos brutalmente deslocados por todo o globo, ou até, na esfera doméstica, às leis não-ditas do preconceito e do estereótipo de género que impregnam a questão das responsabilidades e trabalho domésticos, em famílias multiculturais que não param de se alargar.

A transformação do discurso do multiculturalismo num discurso intercultural reforça princípios que dão ênfase à interligação histórica das culturas. As sociedades nunca foram estáticas ao longo da história, já que sempre se adaptaram e mudaram de acordo com os estímulos recebidos de outras culturas. A principal diferença é que, nos dias de hoje, as trocas e contactos culturais ocorrem de uma forma muito mais rápida e globalizada. Quando Antonio Perotti escreve “the intercultural approach to the teaching of History is critical for the understanding of cultural diversity in European societies” (Perotti, 2003: 58), ele está a fazer uma afirmação com implicações historiográficas, uma vez que a compreensão intercultural implica necessariamente uma procura por expressões

sincréticas, que nos permitam chegar a uma história verdadeiramente universal, composta por todos os grupos em comunicação. Deste modo, a centralidade do diálogo para uma nova ética do intercultural requer não só respeito por outras culturas, mas também a compreensão de quanto elas já têm em comum, como interagiram ao longo do tempo, e como essas semelhanças constituem uma base para o desenvolvimento de novos pontos de vista partilhados.

Tomando como um caso paradigmático a história da expansão portuguesa, torna-se claro que, mesmo num sistema de domínio cultural, “the global interaction provided by the de-compartmentalization of the world was made of reciprocal influences. Europeans left their mark in the world, but while interacting with people overseas they have also suffered significant cultural changes. One should note that contemporary Western culture is in itself the result of hybridization, under the influence of the so-called minority cultures, in a mutual exchange that should not be reduced to mere conflict” (Costa e Lacerda, 2007: 9; my translation). As consequências da expansão portuguesa fizeram-se sentir não apenas pelo império mas também na metrópole dos colonizadores, em casa, devido ao modo como os povos do ultramar, os seus objectos, hábitos e crenças, se inseriram na sociedade portuguesa, deixando traços indeléveis em várias áreas, desde as artes visuais à música popular e erudita, da poesia ao mito, da culinária aos instrumentos de navegação, da filosofia às ciências naturais. Embora os crimes da história colonial sejam óbvios, seria mesmo assim relevante questionar – ainda que cuidadosa e criticamente – o processo de expansão europeia como veículo para a criação de sincretismo, com contribuições de múltiplas fontes, abrangendo similaridades e diferenças, onde fusões aconteceram juntamente com a segregação (Costa e Lacerda, 2007: 21). E aqui estamos a falar de dialéctica e síntese, uma vez mais.

Resulta disto que o mundo colonial e pós-colonial é um espaço de trânsito constante, uma permanente zona de contacto, para citar Boaventura Sousa Santos, uma fronteira global onde práticas e epistemologias periféricas são as primeiras a serem notadas, embora raramente compreendidas. Os encontros e comunicação interculturais – ou tradução – trazem para a zona de contacto os aspectos que cada cultura considera mais centrais ou relevantes (Santos, 2006:121). Identidade, território e discurso intersectam-se e influenciam-se mutuamente, e consequentemente diferentes territórios, como experienciados ou representados através de múltiplos textos e narrativas, são compreendidos das mais diversas formas. Como afirma Michel de Certeau, os territórios são activados através das práticas retóricas daqueles que viajam neles, e as opções discursivas e semióticas de cada indivíduo privilegiam, transformam e omitem elementos espaciais de forma a significarem algo, algo diferente, ou pelo contrário absolutamente nada (1988 [1984]: 196-8).

Qualquer narrativa envolve invariavelmente uma interpretação, já que seleccionar de todo um conjunto de experiências quais os eventos e personagens merecedores de importância é, na verdade, um acto de interpretação por si só. Consequentemente, as narrativas raramente são meras imagens no espelho da realidade experimentada; elas são antes mediadas ideologicamente pelas práticas, personagens e eventos que cada território permite. Mas quando o território espacial e temporal é ainda na sua maioria desconhecido, quando é um espaço instável em constante movimento, com fronteiras culturais esbatidas, quando não existem mediadores ideológicos prévios, tudo tem de ser reorganizado, rerepresentado, traduzido para um código inteligível. Por essa razão, nas zonas de contacto intercultural, cada prática cultural decide quais os aspectos que devem ser seleccionados para tradução. Em cada cultura existem elementos que são considerados intraduzíveis para outras culturas, ou demasiado vitais para serem expostos aos perigos e às dúvidas de uma zona de contacto. A questão daquilo que deve ou não ser traduzido não se limita aos

critérios de selecção que cada grupo decide adaptar na zona de contacto. Além da selectividade activa, existe aquilo a que poderemos chamar selectividade passiva, que consiste naquilo que se tornou impronunciável numa dada cultura, devido a longa e severa opressão. Estes são silêncios enraizados, ausências que não podem ser preenchidas mas dão forma às práticas e princípios mais intrínsecos a uma identidade cultural (Santos, 2006: 121), como a escravatura, o racismo, a intolerância religiosa, a opressão colonial ou a subjugação das mulheres, para enumerar apenas alguns.

Tomando novamente como exemplo o espaço colonial português, este tem sido frequentemente representado como mero adjuvante ou antagonista na narrativa dominante da campanha pela conversão religiosa, poder, riqueza e promoção social. As zonas de contacto assim criadas nunca foram verdadeiramente híbridas, já que tudo o que não coube nesta grande narrativa teve muito pouco significado para os actores em palco. Processos semelhantes de silenciamento e produção da não-existência – como o silenciamento das mulheres, minorias, escravos, retornados, comunidades colonizadas e grupos oprimidos em geral – contribuíram para a construção e reforço de assimetrias profundas entre culturas, indivíduos, sociedades e géneros, características do colonialismo e do patriarquismo. Porque, e citando novamente Boaventura de Sousa Santos, “cultures are monolytical only when seen from the outside or from a distance. When seen closer or from within, it is easy to understand that cultures are constituted by many and sometimes conflicting versions of that same culture” (2006: 121; my translation). De facto, “one does not even have to cross one’s national borders to experience cultural complexity. If we, as we must, go beyond traditional approach to culture that narrowly associates cultural identity with national identity, then we easily realize that human communities are not monocultural cocoons but rather multicultural mosaics” (Kumaravadivelu, 2007: 5). Mais do que nunca, os estudos interculturais devem ser praticados tanto ‘em casa’ como no estrangeiro, já que o seu âmbito pode englobar as relações entre culturas ocidentais e orientais distantes, mas também entre culturas marginais e convencionais, jovens e antigas, ricas e pobres, eruditas e populares, todas dentro da mesma sociedade.

Como consequência, há narrativas que estão a emergir gradualmente de silêncios centenários, narrativas que estiveram simplesmente ausentes da história, para adaptar uma vez mais os conceitos desenvolvidos por Boaventura de Sousa Santos (2008: 11-43; 2006: 87-125). Narrativas emergentes dão voz a grupos subalternos, a todos esses ‘outros’ que a história está lentamente a reconhecer. Mas as narrativas de ausência devem também ser ouvidas, já que, além de vozes emergentes, ou talvez através (e por causa) delas, é assim que se torna possível ter acesso às narrativas de outro modo silenciadas de vidas privadas, de experiências pessoais, de pensamentos íntimos, da experiência diária vivida nas margens ou debaixo de estruturas sociais dominantes. Estas narrativas geram uma fonte de informação vital que complementa a história oficial e está livre do cânone das grandes narrativas, com o seu subjacente discurso de poder. É então possível entender a infinita diversidade da experiência humana, bem como o risco que ela enfrenta – devido aos limites e exclusões impostos por áreas estritas e isoladas de conhecimento – de desperdício de experiência fundamental, i.e., de ver como não-existentes, ou impossíveis, experiências culturais que estão, de facto, disponíveis (as ‘ausentes’) ou que são possíveis (as ‘emergentes’) (Santos, 2008: 33). Aqui podemos recordar o conceito de “limiar”, próximo da noção de ‘fronteiras’ ou ‘limites’. Mas enquanto as fronteiras implicam barreiras óbvias a serem desafiadas, os limiares emergem como subtis construções intelectuais que – surpreendentemente ou não – raramente são parte da rotina académica institucional. Eles implicam acesso, mais que uma linha divisora, e sugerem um potencial

para tornar o território académico mais colaborativo e intelectualmente poderoso, através de novos processos de identificação e interacção (Davcheva, Byram e Fay, 2011: 144).

No entanto, quando privada de uma análise crítica cuidadosa, a diversidade de práticas, conhecimentos e experiências que resulta dessas narrativas pode gerar uma pluralidade difusa de discursos e identidades herméticos, desprovida de qualquer interacção real. Uma vez mais, a tradução intercultural deve estimular a comunicação, gerar inteligibilidades mútuas entre diferentes visões do mundo, encontrar pontos convergentes, assim como divergentes, e partilhar conceitos e epistemologias alternativos, de forma que culturas distantes (tanto no espaço como no tempo) possam compreender-se umas às outras. Porém, há conceitos culturais que não podem ser traduzidos, exemplos de incomunicabilidade e silêncios na comunicação que prevalecerão e que são também uma parte fundamental da tradução em geral e da tradução intercultural em particular, porque o silêncio é simultaneamente construção e resguardo da identidade.

É agora evidente que a tradução fomenta inteligibilidade mútua entre as visões do mundo disponíveis e possíveis reveladas por narrativas de ausência e de emergência. Devido a esta multiplicidade inerente de vozes simultâneas, o processo de tradução intercultural não considera qualquer grupo de experiências nem como uma totalidade exclusiva, nem como uma parte homogénea, mas antes como um espaço virtual de constante transmissão e recepção de informação, já que têm uma existência que vai muito além dessas totalidades e partes. Elas permitem-nos ver o subalterno tanto dentro como fora da relação de subalternidade. Quando as narrativas de ausência e emergência se tornam amplamente conhecidas, a quantidade e a diversidade de experiências disponíveis e possíveis aumenta drasticamente, porque o trabalho de tradução cria transparência, coerência e articulação num mundo que fica enriquecido com essa multiplicidade e heterogeneidade (Santos, 2006: 114, 119).

De novo, a ênfase deste conceito de interculturalismo está na comunicação. A metodologia que defendemos deriva deste foco nos indivíduos em movimento e comunicação, um foco também sustentado em sistemas semióticos, motivações inconscientes e nos significados atribuídos às acções. A comunicação ocorre através de discursos múltiplos, em sobreposição, e até em conflito. Assim, o modelo de comunicação subjacente ao conceito de interculturalismo aqui utilizado é um palimpsesto, uma intertextualidade constante com outros discursos e textos do passado e do presente que irão, por sua vez, ser usados em discursos e textos futuros, em permanente tradução e diálogo entre culturas. O hibridismo da identidade de cada indivíduo tem uma história através do espaço e do tempo, e ainda que a linha espaço-temporal possa, por vezes, desgastar-se, os episódios que são guardados na memória, ela própria uma construção, são o pano de fundo do presente e do futuro, i.e., do processo contínuo de construção da identidade (Marques, Biscaia e Bastos, 2012: 16).

Em suma, existe uma pluralidade infinita de formas de partilhar culturas e de reflectir criticamente sobre a diversidade, uma vez que a globalização e os seus efeitos subsequentes se tornaram parte da experiência quotidiana. Esta é a razão pela qual os estudos interculturais devem atravessar disciplinas, abordando temas aparentemente tão díspares como a problemática de género na história e na vida quotidiana actual, a literatura como uma viagem intercultural, as funções sociais e culturais da lei, as crenças e valores culturais contidos nas narrativas orais, as diásporas e a (in)tolerância religiosas, as leis perversas da escravatura e do colonialismo, os média e a sala de aula, a tradução e as narrativas multimodais, entre outras incontáveis possibilidades. E esta linha de pensamento também implica hibridismo.

O interculturalismo, como o entendemos, é um processo coeso de fazer cultura, e não um mero encontro de características culturais inerentes. Não coloca em destaque regras, estruturas ou explicações, mas antes exceções, instabilidades e apropriações (Abdallah-Pretceille, 1986). O interculturalismo centra-se em processos, consciente de que é impossível esgotar resultados e interpretações. Está profundamente envolvido na realidade do dia-a-dia, altera linhas limítrofes, negocia concepções e explora dinâmicas de comunicação transformativas. Como se torna evidente, aqueles que estiverem dispostos a juntar-se ao diálogo intercultural devem seguir novos caminhos para percorrer velhos desafios. Esta experiência intercultural renovada implica uma força dinâmica entre culturas e disciplinas, e esta é a razão pela qual devemos questionar e reposicionar as motivações, discursos, definições, estratégias e regras da interação cultural no seu movimento perene.

REFERÊNCIAS:

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. “Interculturalism as a Paradigm for Thinking about Diversity”. *Intercultural Education*, 17:5 (December 2006): 475-83.

ABDALLAH-PRETCEILLE, Martine. *Vers une Pédagogie Interculturelle*. Paris: PUF, 1985.

APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and difference in the global cultural economy”. In: *Media and Cultural Studies: Keywords*, eds. Meenakshi Durham; Douglas Kellner. Malden: Blackwell Publishers, 2006.

ASHCROFT, Bill. “Introduction: A Convivial Critical Democracy—Post-Colonial Studies in the Twenty-First Century”. In: *Literature for Our Times: Postcolonial Studies in the Twenty-First Century*, eds. Bill Ashcroft et al. Amsterdam and New York: Rodopi, 2012.

BALDRY, Anthony; THIBAUT, Paul. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox, 2006.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

BOOTH, T. “Book review of: Interculturalism, Education and Inclusion”. *British Journal of Educational Studies*, 51:4 (2003): 432-33.

BRUNER, Edward M. “Tourism in the Balinese Borderzone”. In: *Displacement, Diaspora, and Geographies of Identity*, eds. Smadar Lavie; Ted Swedenburg. Durham: Duke University Press, 1996.

BUTLER, Judith. “Universality in Culture”. In: *For Love of Country: Debating the Limits of Patriotisms*, ed. Joshua Cohen. Boston: Beacon Press, 1996.

BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ZIZEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. London and New York: Verso, 2000.

CARNEIRO, Roberto. “Hibridação e Aventura Humana”, in *Comunicação e Cultura*, nº1. Lisboa: Quimera, 2006.

CERQUEIRA, Carina. “O ‘Português’ na anedota brasileira: O outro somos nós – uma análise intercultural”. In: *Entre Margens e Centros: Textos e Práticas das Novas Interculturais*, ed. Clara Sarmiento. Porto: Edições Afrontamento, 2013.

CERTEAU, Michel de. *The Practice of Everyday Life*, trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1988 [1984].

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis Historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

COSTA, João Paulo Oliveira; LACERDA, Teresa. *A Interculturalidade e Expansão Portuguesa (Séculos XV-XVIII)*. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Minorias Étnicas (ACIME), 2007.

- DAVCHEVA, Leah; BYRAM, Michael; FAY, Richard. "Zones of Interculturality in Postgraduate Doctorate Supervision". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DERVIN, Fred; GAJARDO, Anahy; LAVANCHY, Anne (eds.). *Politics of Interculturality*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- DRESSER, Norine. *Multicultural Manners: Essential Rules of Etiquette for the 21st Century*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2005.
- EUROPEAN COMMISSION. "Common Basic Principles for Immigrant Integration Policy in the EU", *European Website on Integration*, http://ec.europa.eu/ewsi/en/EU_actions_integration.cfm, 2004 (acedido pela última vez 08/09/2013).
- GAGNON, A.; IACOVINO, R. *Federalism, Citizenship and Quebec: Debating Multinationalism*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.
- GEERTZ, Clifford. *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. London: Fontana Press, 1993 [1983].
- GIDDENS, Anthony. *The Consequences of Modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.
- GRAMSCI, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks*, trad. Quintin Hoare. London: Lawrence and Wishart, 1971.
- GUNDARA, J. S.; JACOBS, S. (eds.). *Intercultural Europe: Diversity and Social Policy*. Aldershot: Ashgate, 2000.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Gloucester, MA: Peter Smith, 1992 [1966].
- HALL, Stuart. "Cultural Identity and Diaspora". In: *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, ed. Patrick Williams; Laura Chrisman. New York: Columbia University Press, 1994.
- HERNÁNDEZ, G. M. *La modernitat globalitzada. Anàlisi de l'entorn social*. Valencia: Tirant lo Blanch, 2002.
- IBANEZ, Beatriz Penas; SAENZ, M. Carmen Lopez (eds.). *Interculturalism: Between Identity and Diversity*. Bern: Peter Lang, 2006.
- KROMIDAS, Maria. "Troubling tolerance and essentialism: the critical cosmopolitanism of New York City schoolchildren". In: *Politics of Interculturality*, ed. Fred Dervin; Anahy Gajardo; Anne Lavanchy. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- KUMARAVADIVELU, B. *Cultural Globalization and Language Education*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- LEFEVERE, André. "Translation. Its genealogy in the West". In: *Translation, History & Culture*, ed. Susan Bassnett; André Lefevere. London: Pinter, 1990.
- MARQUES, Lénia; BISCAIA, Sofia Pimentel; BASTOS, Glória (eds.). *Intercultural Crossings: Conflict, Memory and Identity*. Brussels: Peter Lang, 2012.
- MBEMBE, Achille. "The Banality of Power and the Aesthetics of Vulgarly in the Postcolony". *Public Culture*, 4: 2 (1992).
- MEER, Nasar; MODOOD, Tariq. "How does Interculturalism Contrast with Multiculturalism?". *Journal of Intercultural Studies*, 33:2 (2012): 175-96.
- MEUNIER, Olivier. "Approche méthodologique de l'interculturel en éducation". *Penser l'Éducation*, n° 26 (nov.-déc. 2009).
- MEUNIER, Olivier. "Éléments de comparaison des approches interculturelles et pluriculturelles en éducation en Amérique du Nord et en Europe". *La Recherche en Éducation*, n° 1 (2008a): 3-39.
- MEUNIER, Olivier. "Les approches interculturelles dans le système scolaire français : vers une ouverture de la forme scolaire à la pluralité culturelle?". *Socio-Logos*, n° 3, online (2008b). URL: <http://socio-logos.revues.org/document1962html>
- PEROTTI, António. *Apologia do Intercultural*. Lisboa: Entreculturas, 2003.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A gramática do tempo. Para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 2006.
- SANTOS, Boaventura Sousa. "A filosofia à venda, a douda ignorância e a aposta de Pascal". *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 80 (2008).

- SARMENTO, Clara (ed.). *From Here to Diversity: Globalization and Intercultural Dialogues*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- SIMON, Sherry. *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission*. London and New York: Routledge, 1996.
- STEWART, Kathleen. *A Space on the Side of the Road: Cultural poetics in an "other" America*. Princeton: Princeton University Press, 1996.
- STORTI, Craig. *Cross-Cultural Dialogues: 74 Brief Encounters with Cultural Difference*. Boston: Intercultural Press, 1994.
- STORTI, Craig. *The Art of Crossing Cultures*. Boston: Intercultural Press, 2007 [2001].
- TAYLOR, Charles. *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994.
- TROMPENAARS, Fons; HAMPDEN TURNER, Charles. *Riding the Waves of Culture: Understanding Cultural Diversity in Business*. London: Nicholas Brealey Publishing, 1997.
- TSING, Anna Lowenhaupt. *In the Realm of the Diamond Queen: Marginality in an Out-of-the-Way Place*. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- WERBNER, Pnina; MODOOD, Tariq. *Debating Cultural Hybridity: Multicultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London: Zed Books, 1999.
- WOOD, P.; LANDRY, C.; BLOOMFIELD, J. *Cultural Diversity in Britain: a toolkit for cross-cultural co-operation*. York: Joseph Rowntree Foundation, 2006.
- YOUNG, I. M. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990.

Clara Sarmiento

**THE WORDS, THE PAGE, AND THE BOOK:
SYMBOLIC INCIDENCES IN THE LITERARY
CONSTRUCTION OF THE WORKS OF PAUL AUSTER**

**ABBREVIATIONS FOR SOME OF THE WORKS OF PAUL AUSTER
USED IN THIS WORK⁸:**

AH - *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

CLT - *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber, 1989 [1987].

GW - *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*. London: Faber and Faber, 1991 [1990].

IS - *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988 [1982].

L - *Leviathan*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

MC - *The Music of Chance*. London: Penguin, 1991 [1990].

MP - *Moon Palace*. London: Penguin, 1989.

MV - *Mr. Vertigo*. London: Penguin, 1994.

NYT - *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1992 [1987].

RN - *The Red Notebook and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1995 [1993].

S - *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber and Faber, 1995.

⁸ Works not listed here will be included in the final bibliography

INTRODUCTION

“The Words, the Page, and the Book: Symbolic Incidences in the Work of Paul Auster” is an essay on the intertextual reading of the extensive literary production of a writer that makes contemporary life in the end-of-century urban universe the main vehicle for his originality. Auster was born in 1947, in Newark, New Jersey, studied in Columbia University, and, after working for a year in an oil tanker, lived in France for four years before returning to New York in 1947. The esthetic and fictional world of Paul Auster is austere¹, composed of reconfigured intrigues and complex motives drawn from the history of American literature and from his own past as a writer. It is thus hard to distinguish the varied intertextual plots that characterize his literary journey, which we will try to summarize, not by its rigid chronological order, but rather by the way his different works illustrate the main themes and inflections that guide that unconventional journey. Auster started his career writing poems and essays for *The New York Review* and for *Harper’s Saturday Review*. In 1987, he obtained critical acclaim for the collection of narratives (*City of Glass*, *Ghosts* and *The Locked Room*) of *The New York Trilogy*, having then opted by the novel. *The New York Trilogy* is a postmodern deconstruction of fictional genres, particularly of the mystery novel, forming a sequence of simultaneous explorations of multiple questions, from the plot, centered around an oppressive urban context, to the nature of language and the unavoidably connected roles of the writer, the character, and the reader. The *New York Trilogy* narrates its tales with considerable dramatic suspense, but breaks the rules of traditional structure to transform fiction into a veritable research field, simultaneously immersed in contemporary urban social reality and in research on language, writing and literary history. *City of Glass*, for instance, uses the detective story in order to explore themes of identity and the relationship between words and meaning. The mysteries investigated are always revealed to be even more complex, rather than solved. Each story of the trilogy adds a new thread to what was already written and reveals the growing diversification and epistemological confidence of a writer that investigates, among other things, his own identity, and at the same time (de)scribes the quest for nature and for the origins of the literary genre he uses. The

¹ See, for instance: Robert Creeley, "Austerities" in *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 35-39; Brian Case, "Austere Auster" in *Time Out* 902 (December 2, 1987), 42; Cheri Fein, "Austerity" in *Details* (April 1989), 127-128; Joan Frank, "The Art of Austerity" in *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992), 20-22.

stories of Auster always have hidden literary roots, where the writer seems to display a canonical desire of building an explicatory tradition. In the trilogy, the fictional ghosts include names like Melville, Thoreau, Poe, Whitman or Hawthorne.

Auster's books are postmodern in that they are fictions that are clearly and reflexively about fiction. However, to read Paul Auster's fiction as a mere illustration of a certain definition of postmodernism would be to severely reduce it. Postmodernism is a global movement visible in almost every cultural manifestation, from Quentin Tarantino's movies to architecture, from the writings of William Burroughs and John Fowles to painting, from philosophy to television. In literature, postmodernism has its roots in the rejection of traditional mimetic fiction and of the values of institutionalized modernism. On the contrary, it favors the sense of artifice, suspicion towards absolute truth, and highlights the fictionality of fiction. Postmodernism's self-ironic attitude appears to be a return to traditional values, but it is in fact a conscious questioning of ancient styles of writing. Postmodernism's deceptive lightness makes it more easily assimilated by the mainstream and by pop culture, which possibly explains Paul Auster's success and the movie adaptations of his fiction. The artificial acceptance of contemporary alienation and the idolization of the art-object have already led to accusations of political irresponsibility. French philosopher Jean-François Lyotard² sees the boom of information technologies and the correspondent ease of access to a proliferation of diverse materials of seemingly anonymous origin as an integrant part of postmodern culture and as a contribution to the dissolution of the values of personal identity and responsibility. However, Lyotard considers the multiplicity of styles of postmodernism as part of a massive rejection of the representational conception of art and language. A comparative reading of the paradigmatic *New York Trilogy* with certain features of postmodernism, namely those enumerated by Ihab Hassan³, Douwe

² Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, translation by José A. Bragança de Miranda (Lisboa: Gradiva, 1989)

³ Such as, for instance, the concepts of *scriptible* (writerly), performance (happening), silence, exhaustion, process, participation and absence, described by Ihab Hassan in "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism" in *Critical Essays on American Postmodernism*, edited by Stanley Trachtenberg (New York: G.K.Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

Fokkema⁴, Brian McHale⁵ or Jean-François Lyotard, may suggest the presence of a novel that is representative of this movement, but Auster's work is not restricted to this field. If Auster's writing has plenty of epistemology, it also investigates a very large spectrum of ontological and intertextual topics:

Modernism and postmodernism are not separated by an iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. (...) an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegans Wake*.) (...) This means that a "period," as I have already intimated, must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial.

(...) any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony⁶.

Auster, a former teacher of creative writing, poet, critic, and translator, has always written near his personal experiences. Hence the presence of so many autobiographical elements in his work, the direct motive for the indiscriminate use of the expression writer-character (or character-writer) in this work. In *The Invention of Solitude* (1982), a meditation about death built around memories of his father and the author's relationship with his own son, Auster also reflects on the relationship between language and individual, on the simultaneous need and solipsism of naming objects. The book is an attempt to proclaim the power of memory in a world that is perpetually escaping our comprehension, exploring contemporary and historical philosophical questions about language, along with the awareness of the way the writer should rebuild it as an instrument of autobiographical and phenomenological expression. Auster's fictional works present a stunning degree of variety, always encompassing the most vast contexts and correspondent ideologies and esthetics. *In the Country of Last Things* (1987) takes place in an urban scenery in disintegration and reveals itself to be an apocalyptic novel with historical themes. *Moon Palace* (1989) is a fascinating work of complex fantasy, a fusion of experimentalism with the American myth. *The Music of Chance* (1990; filmed in 1993 by director Philip Haas) leaves the urban scenery to wander through an endless space of chance, an *on the road*

⁴ Douwe W. Fokkema, *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, translation by Abel Barros Baptista (Lisboa: Vega, n.d.).

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994). To McHale, the epistemological dominant is characteristic of modernism, changing to the ontological dominant in postmodernism. Cf. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 3-11.

⁶ Hassan, "Postface 1982", pp. 84-5.

restricted by the stones of a wall of multiple connotations. *Leviathan* (1992), another experimental work about the simultaneity of life and writing, was followed by *Mr. Vertigo* (1994), a history of America metaphorized in the journey of a young man who learns to fly. *Smoke* and *Blue in the Face* (1995) originated the homonymous motion pictures directed by Wayne Wang. In his fiction, Paul Auster combines magical realism with the contemporary world, never allowing the reader to forget that his main theme is the process of writing itself. Among his works there are also translations from French and several volumes of poetry, besides *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979* (1990) and *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1992), compilations of poems and essays which focus on many of the subjects covered in his fiction. Paul Auster deciphers the world as a confuse textual labyrinth, fully aware that to rebuild memories, to beat solitude, to find order in chance, and to discover the living image of objects is the true act of investigation by which the writer is responsible, that is, to discern the order of the universe amidst chaos.

After reading Paul Auster's literary works, two motifs stand out: existential loss and drift, and the isolation of the character that dedicates himself to the task of writing, as if he was confined to the book that controls his existence. When the author's works are taken as a whole, this second motif is clearly prevalent, situating in the space of the character's solitude the motive for his own drift, as if the wandering could also take place within the four walls of a room, like it is narrated within the space of the page and of the book. In this gallery of solitary characters devoted to the task of writing and meditating, some started to stand out as capable of ordering, through that work, an apparently disjointed existential trajectory. Among these, the narrator of *White Spaces*, A., and Samuel Farr-Anna Blume are worthy of special attention. Characters like Quinn, Blue, Fanshawe, Ben Sachs, or Paul Benjamin seem to hesitate between the construction of a universe and self-destruction, as though incapable of fully realizing the infinitely creative power of writing. And what to say of Jim Nashe, a non-writing but constructive entity, who claims, however, to be capable of reading the meaning of his nomadic existence in the stones of a wall, as if these were the words of a text he himself had written? Despite being one of the few protagonists in Auster's fiction which is not directly involved in writing as a profession (and mission), Jim

Nashe seems to be the one that is closest to the poetic persona of *Ground Work* and of the essays of *The Art of Hunger*. Indeed, both in his poems and in his essays, Auster seems to look at writing as a concrete physical endeavor of actual building, as if the words to be aligned in the text-poem were stones to be laid in order to build a wall or some other stone structure.

Fruit of this reflection, the present work examines symbolic meanings in the work of Paul Auster, where stones-words are the genetic substance of a world (re)built through the work of writing, between the four walls of a room. Words build the book in the same way stones build a wall, and that wall outlines a space-time that is closed but which allows for an unlimited mental expansion, like a room or a book. Paul Auster's work reveals itself as an esthetical-literary meta-reflection about the work of writing: the writer exists solely as an entity that produces writing; writing (and its product, the book) occur entirely in the room; the room is the exclusive space of the writer entity, in a circular succession of endless identities. How Paul Auster sees himself as a writer, how he looks at the writing he produces, and how he transposes that attitude into literary discourse is what we shall subsequently try to explore.

In the first chapter ("Walls and Stones: the Music of Words") we shall look at the above mentioned image of writing as a precise work of construction, starting from the raw materials which are words and from the unequivocal relation of correspondence between the written-aligned object and the external referent, concentrating particularly on *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews, Laurel and Hardy go to Heaven*, and *The Music of Chance*. The search for truth may be the search for a visual presence and the infinite task of the supreme artist would be to designate every object in the universe, rebuilding it through those reinvented words, like Peter Stillman, an insane and ironic *alter-ego* of the author, which seeks the creation not just of a new world but also of a new language to translate it.

It is inside the closed space of the scene of writing (generically designated by "room" but which, throughout the fiction, can also appear in the form of a house, a studio, an apartment, or a jail cell) that there seems to be more freedom, as the protagonists gains the possibility of enjoying a whole universe built by his work. Since the room is a space that can be filled (White Space), it is a haven of infinite possibilities; there, a

protective alternative universe is created where everything is ordered by imagination. The pages that the character-writer builds turn into the walls of the room that isolate him so that the written genesis can mature and freely expand. The room is like a womb that conceives and gives birth to the written work after a long gestation in solitary confinement. This symbolic figuration is explored in the chapter “The Room that is a Book: the Written Cosmogony”, through the analysis of the settings where writing happens mentioned, among others, in *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*, *Smoke*, *Mr. Vertigo*, *White Spaces*, *The Invention of Solitude*, *Ghosts*, *Black-Outs*, *The Locked Room*, *Leviathan* and *In the Country of Last Things*, evoking, whenever pertinent, the already mentioned fictional ghosts from the literary tradition, both American and universal. Anna Blume’s room in *In the Country of Last Things* is undoubtedly that which best demonstrates the semantic game of “Room and tomb, tomb and womb, womb and room” expressed in *The Invention of Solitude* (IS 159-160)⁷. However, the room is, therefore, also a potential tomb or a thanatographical womb that may generate chaos and not the written cosmos.

In the works of Auster, the work of writing can be seen in two ways, depending on the final product it creates. The writer can be the author of a cosmogony, through an originative power that reveals itself in the solitude of the room. The construction of the written work is at the same time the methodical construction of an imaginary universe. Yet, the writer can become, in another context, the creator of a lethal vacuum, describing a chaogony, disordering the universe that he conceives, conjuring a wall of death around himself and his characters. The text is built through the harmonious alignment of words, and not the simultaneous and formless gathering of fragments randomly put together, always unable to generate a symmetric and expandable space, identifiable with the scene or with the product of writing, unlike *Bartleby*, who annihilates himself between walls and rejects writing. In the chapter “The Genesis of Nothingness in the Space of Chaos”, we will try to penetrate the dysphoric “blackspaces” of *City of Glass*, *Ghosts* (which constantly plays with the connotative notions of Black and White), *The Locked Room* and *Moon Palace*, with new intertextual missives to Franz Kafka, Samuel Beckett, Herman Melville and

⁷ In *In the Country of Last Things* we read: “Blume. As in doom and gloom, I take it.” “That’s right. Blume as in womb and tomb...” (CLT 101).

Nathaniel Hawthorne. The writer-character in permanent specular reflection is like an inexperienced God, whose hands can originate cosmos or chaos, life or death. Hence Auster's recurrent meditation on the work and power of writing, which is simultaneously self-biographical and self-critical.

To summarize the content and sequence of the three parts of this work in a single sentence, one could come up with the following formula: "The Building (I) of Cosmos (II) and Chaos (III)" in Paul Auster's scenes of writing. But who better than Paul Auster himself to answer the pertinent question "What are the meanings of the stones, walls and rooms that appear all over your work?" The answer of the author under consideration himself constitutes, undoubtedly, the best preface:

Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it.... I'm talking about stones, of course. As for walls and rooms... it is enough, I believe, to start thinking about them to come up with several answers.⁸

The fact that Paul Auster is a contemporary author, open to dialogue and to sharing ideas, with a literary production still in full expansion and not yet exhausted by specialized critical analysis, presented itself as a tempting challenge and one that was immediately accepted. With regard to Auster, those universal truths, crystalized in endless bibliographies, which transform any supposedly original approach into a discouraging reformulation of previous perspectives, do not yet exist. The almost absence of specific bibliography about the subject under study is completely outweighed by the adventure of reading and re-reading for the first time from the pages of Auster-himself, the best mirror of his literary ideology and imagery. Auster's work opens up before us like a "territory ahead", an endless road that Jim Nashe invites us to explore, a drift through space and time towards the wilderness in the West, like the final journey of *Moon Palace*.

⁸ Paul Auster, personal correspondence, 28 June 1996

I

STONES AND WALLS: THE MUSIC OF WORDS

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone of life.
(GW 67)

Reading Paul Auster's work, from his first poems and essays to his most recent fiction, reveals the recurring presence of a metalinguistic and metafictional reflection on the work of writing, in an obsessive exploration of the scene of literary creation, centered around its protagonist, the writer-character. This designation comes from the typically Austerian theme of following the writer in his vicissitudes and movements, inside a space that is exposed to the eye of the reader. Since the work of writing is the central topic of his reflections in prose, poetry, or essay, the person who produces that writing is the main character of Auster's text. The writer-character plays the leading role in his fiction, is the subject of his essays, and expresses itself in his poetry, being a vehicle for the experiences of Auster-writer himself, who so often uses the autobiographical annotation or some type of meaningful onomastic game. But how does Paul Auster see this writer-character, his double, and through which verbal images does he transpose the genesis of the written work into that same written work? In his comparative schematization of the characteristics of modernism and postmodernism, Ihab Hassan¹ juxtaposes the postmodern process ("performance/happening") to the artistic object as "finished work" of modernism. Auster, a writer situated in the postmodern period, reflects, metafictionally and metalinguistically, upon the problem of writing as action, allowing the reader to follow that process of construction. The dynamics of the construction of a poem must be the dominant principle that decides its form, defining the poetic structure in kinetic terms². Since the process is a generative continuity, through which one perception leads directly to another, the composition constitutes an open field capable of accepting elements learned during the act of writing, without rigid presuppositions concerning the technique or subject ("The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery", AH 87). The reader can, in consequence, enjoy a postmodern concept of participation, in contrast with the

¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

² Theoretical premise that Auster seems to share with the advocates of the so called open field composition or projective verse, described in Charles Olson's essay "Projective Verse" (in *Poetry New York*, 1950), related to the poetry of Ezra Pound and William Carlos Williams.

modernist distance, since Auster dissects the process of writing, of world creation, offering free access to the mind of the writer-character. The narrative and language get intellectualized, self-conscious. While modernism is *lisible* (“readerly”), postmodernism is *scriptible* (“writerly”), actively focused on the writing³.

To Auster, the room, archetype of the space surrounded by four walls, is the space of artistic creation par excellence, to which all literary instances converge. In the sublime confinement of the room, a written universe is created, where latent chaos is ordered through imagination, generating a cosmos in expansion, successively framed by the mind of the writer (where that infinitely dense matter is, at the beginning, concentrated - *Le monde est dans ma tête...*⁴), by the room of writing, and by the pages of the book. This framing presupposes the delimitation of a potentially infinite and chaotic space through some kind of barrier to dilution and disintegration, and to the subsequent loss of identity by cosmic assimilation. This framing is thus related to a necessary symmetrical ordering, to the harmonious building of a work that, otherwise, would be a mere shapeless heap of sterile raw material.

In literary work, those raw materials are constituted by words that represent concepts, experiences and plots that exist in the mind of the writer, and the final work, which is intended to be harmonious, is the written page, or, in a broader perspective, the book itself. In the creative universe of Paul Auster, the work of writing resembles, to a degree unseen anywhere else, the concrete work of building a physical structure, as if we were a wall or a fence in stone. This image is corroborated by the conspicuous recurrence of the wall motif throughout Auster’s work. Taking the product of that construction a bit further, we realize that a certain configuration of four walls produces a room, delimits an inhabitable space, establishing a border between the inside and the outside world. The room is another recurring motif in the works of Auster. But, in reality, Auster’s work of construction is done through his writing, his walls are made of words similar to methodically ordered stones, so that the whole doesn’t crumble

³ “Foucault instructs us, for example, to ‘develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction,’ and ‘to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic’”. Quoted by David Harvey in *The Condition of Postmodernity* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990) p. 44.

⁴ Cf. Gérard de Cortanze, “Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde”, *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995), 18-25.

and reaches the aesthetics proper to a literary work. These walls of words build, in turn, as though written pages brought together, "...the room that is the book" (NYT 170). Word by word, the writer-character builds the space of the literary work, since it is word by word that he builds the book. The building of the wall is made with stones, like the building of the text is made with words that create or recreate the universe⁵. In this way, it becomes possible to establish an equivalence between the stones and those words, just as between wall and text, both of them the product of a work of building.

These words-stones are the genetic material of the world (re)built through the work of writing, between the four walls of the room. Words build the book, just like stones build walls and rooms. The product of that work is the archetypal space of literary creation, constantly revisited by Auster, built exclusively out of words and enclosing the character-author within its pages/walls. Or, in the words of Auster, from the work of writing is born the room that is the book, the sublime point of convergence of all literary instances, where the writer achieves his cosmogony.

Throughout Paul Auster's work, it is unquestionably in the construction of the poetic component that the already mentioned need for a symmetrical configuration of words is most noticeable. Indeed, his lyricism has a strong musical, melodic component, firmly rooted in the music of the words, or, in line with the imagery here explored, in the music of the stones in harmony. However, recurring reflections by the author regarding that same work of literary building show his awareness of a troubled trajectory when it comes to his poetic work. The expansion of the poetic cosmos generated in Paul Auster's imagination was not always linear, as it found several walls in its way which, instead of working as structures framing his poetic constructions, were veritable monolithic barriers that jeopardized his entire literary career. In a long

⁵ The logical-psychical parallelism between world and language is the basis of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language. In *Philosophische Untersuchungen*, published in 1953, Wittgenstein compares language to an old town: "a labyrinth of paths and small plazas, of new and old houses, of houses expanded in former times, and this surrounded by a quantity of new suburbs, with rectilinear streets bordered by uniform buildings", to then pose the question: "How many houses or streets does it take for a city to become a city?" (translated from the French version: *Investigations Philosophiques*, trans. by Klossowski. Paris: Gallimard, 1961. Pp. 18-19). How many stones form the wall? How many words form language and the written work? Wittgenstein relates the building of material work, under several forms (houses, streets, buildings... walls and rooms) and made of several materials (such as stone), to the building of linguistic work, which is made of words. Curiously, his *The Blue and the Brown Books*, which call to mind Paul Auster's *The Red Notebook*, were published in 1958.

interview he gave to Larry McCaffery and Sinda Gregory (from 1989-90 and published in *The Art of Hunger*), Paul Auster critically mentions that, initially, his poems resembled clenched fists: “they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles” (AH 285). An asymmetrical or excessively nebulous construction can generate a structure that is not only empty in terms of expression but also deadly to the transmission of literary discourse, a true wall of death for writing. The cosmogonic power of the writer must be self-conscious of its simultaneously constructive and destructive potential, and Paul Auster is an excellent example of that, as Adam Begley transcribes:

He wrote prose, not verse - he says he hasn't written a poem in 13 years. His poetry, he explains, "was always a very compact, univocal expression of feelings. Prose is vast..." He pauses, searching for the right words. "It allows me to speak out of both sides of the mouth at once." His themes were primed for elaboration⁶.

The switch from poetic construction to fictional imagination is, therefore, understandable, as Paul Auster describes in the interview he gave to Joseph Mallia: “I don't think of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution” (AH 257). Auster’s poetry juxtaposes fragmentary evocations of an imaginary landscape, barren and dry, with verses of tortured self-analysis – “in the impossibility of words / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself” (*Interior*, GW 31). His poetry is at its most expressive when it brings to mind the hypnotic, though restrained, rhythm of his prose, but, generally speaking, it suffers from the very austerity and dryness it tries to convey.

In *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, published for the first time in 1990, Auster collects some of that seminal poetry, where several of the main themes of the works in prose that will follow are already present. We shouldn't forget that groundwork is “the work which forms the base for some kind of study or skill”⁷, and hence it can be the base for a written work. Auster divides the word to better look at its segments: *Ground Work*, or work on the ground, on the dirt where he will erect his creation, building it like a skillful stone craftsman. This is the first work (first poems

⁶ Adam Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist" in *The New York Times Magazine* (August 30, 1992) 41, 52-54.

⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English*.

and essays) that foreshadows his future works and respective themes, like the words and the mystery of language, the city, shadows, solitude, death, emptiness, and chance. Prominent influences in his work, like Kafka and Beckett, are unsurprisingly present. Sir Walter Raleigh, to whom Auster frequently refers to, makes his appearance in a powerful meditation about death (*The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164-169). And, in this poetic groundwork, we can also find the omnipresent stones in all their forms⁸, the walls, and the first appearances of the room which will, in later works, surround the writer-character.

The stones and the walls of *Selected Poems and Essays 1970-1979* have a multiple, polysemous type of language, just like words, the raw material of Auster's art⁹. And there are several verbal images which transpose, in a more or less obvious way, the concept of building a written work into Auster's poetry, associating words and stones, walls and pages. In order to interpret and examine those same images, we will refer to some of his most expressive compositions.

In *Unearth*, originally published in the homonymous *Unearth* (Living Hand, 1974), which covers the poetic production from 1970 to 1972, the poem interweaves the wall and the stones with a whole semantic field related to writing and language:

Along with your ashes, the barely
written ones, obliterating
the ode, the incited roots, the alien
eye - with imbecilic hands, they dragged you
into the city, bound you in
this knot of slang, and gave you
nothing. Your ink has learned
the violence of the wall. Banished,
but always to the heart
of brothering quiet, you cant the stones
of unseen earth, and smooth your place
among the wolves. Each syllable
is the work of sabotage.

From one stone touched
to the next stone
named: earth-hood: the inaccessible
ember. You
will sleep here, a voice
moored to stone, moving through
this empty house that listens
to the fire that destroyed it. (...)

Unearth XI (GW 17)

⁸ *Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it... I'm talking about stones, of course.* Paul Auster, personal correspondence, 28 June 1996. Cf. "Introduction" of the present work, p. 11.

⁹ *I'm learning to listen to stones*, said Marguerite Yourcenar, in the last years of her life. Yourcenar knew the mystery of the voices of the objects and the fascination of the world's forgotten and neglected alphabets. The metaphor is not new, since already in *Tellus Stabilita*, from *Memoirs of Hadrian*, Yourcenar spoke about reconstruction as the result of a collaboration *with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs.* *Memoirs of Hadrian*, trans. Grace Flick and Marguerite Yourcenar (New York: Farrar, Straus & Young, 1955) pp. 128-129.

Unearth I (GW 7)

When we read that “Your ink has learned the violence of the wall”, we understand that that wall has a destructive power that projects itself in writing. *Song of Degrees*, from *Wall Writing*¹⁰, seems to reveal a little of the meaning of that wall:

(...)

Minima. Memory
and mirage. In each place
you stop for air,
we will build a city
around you. Through the star -
mortared wall
that rises in our night, your soul
will not pass
again.

(GW 51)

Presented as an insurmountable barrier, the ultimate obstacle at the end of the poem, here the wall foreshadows the annihilation of writing, a violent restraint to the flow of the ink of the writer’s pen. The constructive power of writing (“we will build a city”) may be used in a negative way when, instead of generating a well-ordered universe, it generates chaos. If the room that is the book does not structure the expansion of the author’s imaginary universe in a harmonious way, it will inevitably crumble, burying him inside. The death of writing will be the extinction of the character-author, the entity that is the creator and, at the same time, the inhabitant of the cosmogonic space of the room that is the book, transformed into a terminal cell. When the night comes and the soul crosses to the other side of the wall, returning becomes impossible. And the words that could decipher this wall have not been discovered yet, for death is the most inscrutable of all mysteries¹¹. “It is a wall. And the wall is death./

¹⁰ *Wall Writing* (Berkeley: The Figures Books, 1976). Edition of four hundred and seventy four copies; period from 1971 to 1975.

¹¹ Cf. *Le Mur* by Jean-Paul Sartre (1939). A collection of five novellas written in the period between *La Nausée* and *L'Age de Raison*. The first novella is set in the Spanish civil war (which had not yet ended). A republican combatant, imprisoned by the francoists, waits his execution. He imagines himself next to the wall, the weapons pointing at him. But that is all, his imagination cannot go any further, he cannot visualize a world without him. The title of this first novella becomes an emblem for the collection, to which it confers unity: no matter how close we get to the wall, the wall is impenetrable; we always remain on the same side of that wall, without being able to jump over it, run away, or ignore it.

The wall of death has, ultimately, a lot in common with the White Whale, *Moby Dick*, an immense and inscrutable mystery: “All visible objects, man, are but as pasteboard masks... If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the

Illegible...”(GW 62) – illegible because it is indecipherable, because it is related to the collapse of the written work, to the irreversible fragmentation of the writing entity. The metaphor of the wall of death is a product of the work of writing, since the figure of rhetoric exists only in the text, as language, not having, as a single entity, a concrete referent in reality. Through words, the writer simultaneously constructs the metaphor (beauty) and exorcizes its referent (good)¹², as he will later do in *The Invention of Solitude*, a long exercise consisting on a written catharsis of death. But the beauty of the metaphor is just a fraction of the sublime infinity inherent to the literary cosmogenesis. While the sentiment of beauty is centered on a limited object, the sentiment of the sublime projects us to infinitude. Here, the spirit rises above itself, senses its own limits and experiences something that transcends it: it is sublime, according to Kant, that which, by the mere fact of being conceived, indicates a faculty of the soul that surpasses any of the physical senses. While the aesthetics of beauty is defined as a theory of the object regarded as a finished configuration, the aesthetics of the sublime brings forth the idea of a transcendent and infinite object. Kant relates the sublime to the supersensory, which is only present in the human spirit and not in any other of nature’s entities.

As we have seen, the creative process of writing can confer a plurality of meanings to words and to the wall, which, in this perspective, would be its parts and its final product. If the wall is separated from the writing, which observes it as an object of reflection, in *Song of Degrees*, they are reunified in poems such as *Wall Writing* (the writings on the wall or the writings of the wall; material or subject of the writing, like graffiti), *Covenant* and *Hieroglyph*:

(...) Or a word.	(...) All night I read the braille wounds on the inner wall of your cry (...)	The language of walls. Or one last word - cut from the visible. (...)
Come from nowhere in the night of the one who does not come.	Covenant (GW 44)	Hieroglyph (GW 46)
Or the whiteness of a word, Scratched into the wall.		

white whale is that wall, shoved near to me”, says Ahab to Starbuck. Herman Melville, *Moby-Dick* (London: Penguin Classics, 1986), p. 262.

¹² “Beauty and truth. It is the old question, come back to haunt us” in *Truth, Beauty, Silence* (AH 62-74).

Wall Writing (GW 43)

In the first poem, the process of writing seems to be described, with the anguish of the blank page and the triumph of the first word that in it blooms. But what matters is not just to write about the walls, but also to make a wall out of writing, an aesthetic, stable, durable construction. In *Covenant* and *Hieroglyph*, we can read “braille wounds” or listen to “the language of walls” and of words “cut” (extracted) from the visible world. Stones belong to the realm of the natural, they exist in isolation, until they are laid down by the hand of the builder-writer to form a wall, following a path similar to that of words, between the abstraction of a dictionary and the finished poem. To do that requires a *Stone Work*, title of a poem that appears in the original edition of *Wall Writing*, but not in *Ground Work*, and which refers to the work with stones and with words, to the poetic art of the poet-craftsman (“Stone work: the parts of a building, esp. those ornamented with special shapes, made of stone”¹³):

You took me
for a man who wanted to die.
Indifferent stone, defiant on the greenest anvil.
The earth was page, the most quiet
wait before the word, and it was you,
fault where the eye began
to see, it was you who were dying,
to keep me alive. Beyond the wall
you worked in stone,
and when the stones were small enough
to taunt the earth, you hid, voice in the run,
and shattered them, to make them
rally underfoot, as if they were
singing (...).

The poet touches, names, gives life to the stones through the power of the poem and of word manipulation:

From one stone touched
to the next stone
named (...)

All summer long,
by the gradient rasp-light
of our dark, dune-begetting
hands: your stones,
crumbling back to life
around you.
(...)

(...) such yield
as only light will bring, and
the very stones
undead
in the image of themselves.

¹³ *Longman Dictionary of Contemporary English*.

Stones are inanimate beings that the writing brings to life, transporting them from imagination to reality, offering their presence to a world that patiently waits for the light of the word (“the most quiet / wait before the word; the whiteness of a word, / scratched / into the wall”). Or they are beings that already dimly exist in everyday life, and to which the work of writing gives a new shine, a new life (like New York, its places and characters, transported to so many of Paul Auster’s works)¹⁵. Regarding this vital and transfigurative power of writing, we can examine the words of Auster himself in *The Poetry of Exile*, an essay on the poetry of Paul Celan¹⁶ where he also makes some remarks about Van Gogh’s pictorial figurations:

Neither Van Gogh's stroke nor Celan's syntax is strictly representational, for in the eyes of each the "objective" world is interlocked with his perception of it. There is no reality that can be posited without the simultaneous effort to penetrate it, and the work of art as an ongoing process bears witness to this desire. Just as van Gogh's painted objects acquire a concreteness "as real as reality", Celan handles words as if they had the density of objects, and he endows them with a substantiality that enables them to become a part of the world, his world - and not simply its mirror (AH 88-89).

Auster is in search of a discourse that expressively conveys even a subjective state or experience, in a direct encounter with the cosmos, as if it were a life transfusion:

(...) as if, in the distance between
sundown and sunrise,
a hand
had gathered up your soul
and worked it with the stones
into the leaven

¹⁴ “Bedrock - 1. the main stretch of solid rock in the ground supporting all the soil above it. 2. the facts on which a belief or argument rests” (*Longman Dictionary of Contemporary English*). Significantly included in a *Ground Work - Groundwork*.

¹⁵ With respect to objects of everyday life used in writing, see the essay "The Decisive Moment", in *The Art of Hunger*, about the work of Charles Reznikoff (1894-1976), an American poet of Jewish origins, born in Brooklyn, and whose work can be considered part of the artistic movement of the open poetry or objectivism: “Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act. The slate has been wiped clean. It is up to the poet to write his own book” (AH 36). Reznikoff reflects on every encounter between the poetic persona and the world, devoting himself to seek the linguistic strategies necessary to transform those reflections into verse. To Reznikoff, the poem is a witness of individual perceptions of the world.

¹⁶ Paul Celan (1920-1970) – born into a Jewish family, the experience of the genocide, at the same time historical and personal, marked his entire poetic work, along with the reflection on the possibilities of poetic language. Celan’s last works pay more attention to everyday reality and experience in a more radical way doubts regarding the efficiency of the poetic word. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

of earth.

Transfusion¹⁷ (GW 77)

In *Fragments from Cold* we can also find *Disappearances* (and many are the characters which disappear in Auster's fiction). In this key-poem, we find the several images we already analyzed interweaved, in a true work of poetic elaboration:

1. Out of solitude, he begins again -
(...)

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered,
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.
(GW 61)

The work of writing is born of solitude, as will happen in *The Invention of Solitude*, a long and heartfelt chronicle of an attempt to overcome the eternal isolation of life and death, or, in *The Music of Chance*, with the construction of the wall that provides a goal to Jim Nashe's solitary wandering. Stone after stone, forming the wall, "monstrous sum of particulars"¹⁸. In a global perspective, we will be able to read here the eternal cycle of life and death, the inexorable succession of human beings over

¹⁷ Originally published in *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), relating to the period from 1976 to 1977.

¹⁸ Stones stacked together acquire symbolic meaning. In the Peruvian Andes mountain range, as well as in Siberia, custom dictates that travelers must add a new stone to heaps which, with time, acquire pyramidal proportions. Every accumulation of modest objects endowed with souls reinforces the potentiality of every one of them and results in the creation of a new, extremely powerful soul. The soul of a single stone is frail. But it is added to all the other souls of countless stones, and the collective soul of the heap becomes a great numinous force. See Jean-Paul Rouf Roux, *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques* (Paris: Gallimard, 1966).

space and time; from a singular, but not reductive, perspective, we see the building of the text, fruit of the writer's work:

3. To hear the silence
that follows the word of oneself. Murmur

of the least stone

shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing

but the voice that speaks them
to the air.

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:
(...)

(GW 63)

4.
(...)

For the wall is a word. And there is no word
he does not count
as a stone in the wall.

Therefore, he begins again,
(...)

What he breathes, therefore,
is time, and he knows now
that if he lives

it is only in what lives

and will continue to live
without him.

(GW 64)

It seems to be a herculean task (a monstrous sum) that of enumerating everything, of verbally translating everything, of counting every word and every stone in the wall:

6. And of each thing he has seen
he will speak -

the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death -
(...)

(GW 66)

7.
(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone
of life.

(...) Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall,

and he who would begin to breathe
will learn there is nowhere to go
but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time
he would breathe.(...)

(GW 67-68)

It is the writer that must create the parallel between stones and words, between wall and text, in an infinite task, with unlimited referential horizons, that will only be

completed upon the worker's death, as in the spiral of models of *City of the World* or in the wall itself in *The Music of Chance*. A possibly insane task that Auster revisits in prose in the hallucinatory onomastic reformulation that Peter Stillman imposes on himself in *City of Glass* ("What do you do with these things?"; 'I give them names' (...) 'I invent new words that will correspond to the things.'" NYT 78). This is an attempt to catalogue the universe, to make an inventory of its basic elements, and, on the other hand, to define the fundamental and exclusive relationship between symbol and object. By prolonging until his death the extension of his work, the builder (of writing) knows that he is erecting a wall of death for himself, forever immured inside the infinite work¹⁹. But only he has the power of reordering and reformulating the universe, and he does not hesitate to sacrifice himself for it.

In the presence of this wall one can sense all the walls of death, which, one day, will cut short every human existence, interrupting the journey of life²⁰. The wall, as every system of signification, is at the same time closed in on itself and susceptible of entering a combinatorial game. It is at the same time wall and stone, totality and part. That wall can rise around the writer-character, surrounding and isolating him from the rest of mankind, until his self-annihilation, until death. As in the more or less similar fates of the characters of *The New York Trilogy*, *The Music of Chance*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, *Smoke*, *Leviathan* and *Laurel and Hardy go to Heaven*. In fact, this unpublished piece from 1976, only privately performed, narrates the story of two men which spend their entire time on stage building a wall that ends up separating them from the audience. The wall conveys disappearance and death in the

¹⁹ Such is the case of the protagonist of Franz Kafka's *A Hunger Artist*, a perfectionist of his art of hunger. Besides being an enthusiastic reader of Kafka (cf. "Pages for Kafka" and "Kafka's Letters" in *The Art of Hunger*), Paul Auster is frequently likened to a postmodern Kafka. See Valentine Cunningham, "Kafka rides the subway" in *The Observer* 10,357 (April 15, 1990), 60 and Adam Begley, "Kafka goes gumshoe (profile)" in *The Guardian Weekend* (October 17, 1992), 18-21.

²⁰ As in *Bartleby the Scrivener*, a narrative by Herman Melville much admired and paraphrased by Paul Auster, if not even plagiarized (see Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville" in *Colóquio Herman Melville*, coordinated by Teresa Ferreira de Almeida Alves and Teresa Cid (Lisboa: Edições Colibri, 1994), 111-122). Bartleby came closer than any other man to the wall of death, to an eternal question of humanity. His universe is Wall Street, his landscape is a wall of dead bricks. Bartleby sees the wall as being eternal, an inherent part to the structure of things, comparable to the human incapacity to cross the limits of its perception, or to death itself. His vision of reality is a disenchanted one, in a "dead-wall revery". He is obsessed with the wall, and, when that Wall materializes in his path under the form of death, it is next to a wall, in the Tombs prison (tombs, the ultimate walled spaces), that he is found dead, with his eyes open, as if he was still thinking about it. Wall Street simply accepts the walls for what they are: structures made by man to compartmentalize. To Bartleby, however, they are abstract symbols of every obstacle to the complete fulfillment of man's place in the universe.

eyes of others. Their voices do nothing but add new stones to the wall, since words are a wall built between them and the world. The wall, a prison where one writes graffiti as if to prove one exists, encloses the Austerian hero and is where he eventually self-annihilates.

Aubade introduces for the first time the theme of exile between the four walls of a room, which will be extensively developed in Auster's fiction:

(...) I am your distress, the seam
in the wall
that opens to the wind
and its stammering, storm
in the plural - this other name
you give your world: exile
in the rooms of home. (...)

(GW 75)

The wall appears as a structure that at the same time isolates and protects from the fragmentary chaos of the postmodern exterior world, constituting the basis for the refuge-room, for its four walls. The wall creates a sort of barricade against reality, delimiting a secret space that is simultaneously a sacred space of literary genesis, where death and emptiness have been banned. Because within the space of the book the power of the writer is sacred, just as it is inside the room where he writes. But, once the work is finished, the driving force of the existence of the builder as such also ceases, since he inhabits solely the interior of the book and the scene of writing, without which the identity that comes from the work of building would be impossible. Does death determine the end of the words or is it the end of the words that determines the moment of death? In *City of Glass*, does Quinn stop writing in his red notebook because he dies or does he die because he stops writing in it ("What will happen when there are no more pages in the red notebook?" NYT 131)? At the end, when there are no more lines to write in the red notebook, when there is no space left to write a single word and say "I", the character disappears, it volatilizes, as he lives only while he writes ("And when nothing was left, there could be no more words." AH 94). When the writing stops, Quinn's identity vanishes, assimilated by the fiction, as nothing remains of him. The notebook was his language, as with Stillman, Quinn cannot exist without it. From this perspective, writing and life are inextricably linked. Auster's

poetry does not forget to intertwine the words, walls, and stones with the omnipresent mystery of life and death:

(...)
As if the first
word
comes only after the last, after a life
of waiting for the word

that was lost. To say no more
than the truth of it: men die, the world fails,
the
words

You will not blame the stones,
or look to yourself
beyond the stones, and say
you did not long for them
before your face
had turned to stone.
(...)

Viaticum²¹

have no meaning. And therefore to ask
only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and blood.

As much as all this.
More.

S.A. 1911-1979 (GW 92)

To build a “stone wall” is, in the English vocabulary, “to make a long speech or question so as to slow down the business of a meeting, parliament, etc”²². In the present context, it is also to prolong life (and work) and the concomitant postponement of death and oblivion, through skillfully employed and musically conjugated words, that is, through the work of writing. Words are flung against time, against the memory that evaporates, against the loss of identity.

At the moment of death, the heart becomes stone, it fuses with the wall (“Stone wall. Stone heart”). In Quinn’s room, after his disappearance (“Wherever he may have disappeared to...” NYT 132), only the red notebook remains, the center of the end of his life and writing. What survives of Quinn is what he wrote in its pages. What survives of the artist is his work: “(...) What he breathes, therefore, / is time, and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him” (GW 64).

²¹ In *Wall Writing*, 1976.

²² *Longman Dictionary of Contemporary English*.

The Death of Sir Walter Raleigh (1975), one of the thirteen essays included in *Ground Work*, but absent from *The Art of Hunger*, forms a kind of continuum with Auster's poetry by again using the image of the wall as a metaphor for death and as the basis for the spatial structure where the character builds his perennial work while he waits for death.

The Tower is stone and the solitude of stone. It is the skull of a man around the body of a man - and its quick is thought. But no thought will ever reach the other side of the wall. And the wall will not crumble, even against the hammer of a man's eye. For the eyes are blind, and if they see, it is only because they have learned to see where no light is. There is nothing here but thought, and there is nothing. The man is a stone that breathes, and he will die. The only thing that waits for him is death (GW 164).

Solitude is invented in stone; man, himself, is also a stone, carved as a chess piece. In the stone prison, there is only place for thought and for the certainty of death. The walls may close in, suffocating and omnipresent ("For death is a very wall, and beyond this wall no one can pass." GW 165). However, even this limbo of total isolation can generate a work of art:

One thing is sure: this man will die. The Tower is impervious, and the depth of stone has no limit. But thought nevertheless determines its own boundaries, and the man who thinks can now and then surpass himself, even when there is nowhere to go. He can reduce himself to a stone, or he can write the history of the world. Where no possibility exists, everything becomes possible again (GW 164).

He can breathe, he can walk, he can speak, he can read, he can write, he can sleep. He can count the stones. He can be a stone that breathes, or he can write the history of the world²³ (GW 166).

The building of the written work appears as an alternative to annihilation, filling the last days of the individual's life with a task that not only gives a new meaning to his whole existence, but also gives him the power of reordering the very history of the world (it is the "history of the world", as it is the "City of the World", and not any other secondary history). The power of writing can possess a universal scope.

If he has been able to live, he will be able to die. And when there is nothing left, he will know how to face the wall (GW 164).

In *The Death of Sir Walter Raleigh*, we are confronted with the possibility of a dignified preparation for death, through a journey of spiritual enhancement. How can

²³ As did, in fact, Sir Walter Raleigh (or Raleigh), 1552 ? - 1618. Incarcerated for many years in the Tower of London, he wrote, among other works, *The History of the World* (1614) which, in less than a century, saw eleven editions. It is characterized by a sober and eloquent style and by the famous apostrophe to death with which it ends, magnificent examples of Elizabethan prose.

the “stone that breathes” become “able to die”, “face the wall”, “go through life with his eyes open”? Through the power of writing and of solitary meditation, which grant the writer, Narcissus of his own intellect, his megalomaniacal power. This is a superhuman power that is born of the sublime exile between four walls, presupposing the gift of immortality that the written work can confer, like a work in stone that defies time²⁴. In the magical space of the room or of the cell, everything becomes possible again. There, as Auster writes in *City of Glass*: “He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower” (NYT 130).

Nevertheless, the creation of the written universe presupposes the existence of organizing principles without which that universe would merely be formlessly expanded matter, devoid of the frame that merges the stones in the wall and juxtaposes the words in poetry. At the scene of writing, there are rules that regulate the actions of the writer-character during his construction work, as it is necessary to connect facts, to narrate, to give meaning, to find a guiding “grammar” that conveys the music of the words. Although the power of writing can have a universal scope capable of (re)ordering the world according to the visionary power of the writer, it is necessary, due to the cosmic dimension of that very scope, to escape the chaos of the “monstrous sum of particulars”, with its vocabulary made impossible by the absence of a guiding structure. Paul Auster is aware of the existence of these guiding principles, not only in his own work, but also in the work of any other writer. That literary awareness of self and others constitutes the basis for the metaliterary reflections of *The Art of Hunger*.



Paul Auster’s work has in *The Art of Hunger* its involuntary poetic art, based on the need to structure the imaginary through a reflection on writing where the hero

²⁴ Cf. Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, trans. Helen Lane (New York: Aventura, 1986): “Forms disappear, words remain, to signify the impossible” (p. 11); “I must dictate/write; note it down somewhere. That is the only way I have of proving that I still exist” (p. 45). *I the Supreme* is a novel about power, about the writing of history and the oral tradition of the storytellers. To write is a way of proving that one is still alive, of cheating death, of postponing it.

becomes at the same time the subject and the object of the life experience. Besides addressing his own work in three interviews (*Translation, Interview with Joseph Mallia* and *Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory*), Auster analyzes in his essays and prefaces the behavior of several writer-characters between the four metaphysical walls of the space of writing (Kafka, Beckett, Mallarmé, Laura Riding, Edmond Jabès, Jacques Dupin), in a reflection that reveals his own attitudes, as he is himself a writer-character, with his delimited space and a work in progress.

In the already mentioned interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory (AH 270-312), Auster says he feels that all his books are, in a way, the same book, telling the story of his obsessions, of the words, questions, and dilemmas that haunt his life:

Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas. Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it, to feel that I have no choice but to embrace it. A book starts to take shape after a series of such encounters.

(...) Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets. Hidden memories, traumas, childhood scars - there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves (AH 277).

The parallel with *Book of the Dead II, interview with Edmond Jabès*²⁵ (1978; GW 190-210) becomes inevitable: *The Book of Questions* (which evokes *The Book of Memory*, second part of *The Invention of Solitude*) "is based on the idea that we all live with words that obsess us. (...) Behind these words we see our own stories of death and love" (GW 201).

When addressing the topic of obsessive words, constantly repeated throughout his work, Auster refers to something which cannot be expressed but which, at the same time, cannot be emptied of its meaning. All those words become the same word and end up questioning themselves and stepping towards the forbidden, beyond the wall. The book is something that is immense, of which we can see only fragments at a time. The whole is built out of those fragments, in the same way a book is made out of words, a wall is made out of stones, and the world is made out of human beings and their lives.

²⁵ Edmond Jabès (1912-1991) – French poet, of Jewish origins. In his work, we find two principal lines of force: his historical and cultural roots, and the attempt to move from traditional poetry to a writing "que não pertença a nenhum gênero mas que os contenha a todos". The underlying image of the original book – the Bible – is always present. To Jabès, writing is a constant search (*Le Livre des Questions*, 1963-1973). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

The stones, seen as linguistic signs that build the wall of the text, give *From Cakes to Stones* (AH 75) its title, in a context that refers to the simplicity of language in the pages of Beckett. This essay about the problems of writing, translation, and language in general is **subordinate to** that title, taken from one of Beckett's plays, where the metaphor of the stones and words that must be carefully handled and carved is also used. *The Myth of Babel*, the second part of the book *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* by Peter Stillman (whose movements in New York seem to spell out the words "Tower of Babel"), mentions *The New Babel* by the fictitious Henry Dark²⁶. The tower of Babel was punished by Jehovah with the multiplication of mutually unintelligible languages. The tower could only be built while the words had meaning, as they helped to lift the stones and cement them in place. When the words became empty of meaning, the stones also ceased to have a reason for their existence. The construction was abandoned and nothing was created, which was the goal of Jehovah's punishment. As a wall needs its stones to be adequately glued together in order to stand, the language of a text also needs words that are stably interconnected in order to transmit an intelligible message, so that a written work of art is born. In *City of Glass*, words are clearly likened to stones: "Most people don't pay attention to such things. They think of words as stones, as great unmoveable objects with no life, as monads that never change" (NYT 75). Quinn, who assumes the role of Paul Auster, counters that stones/words can change, deteriorate, or transform: "Stones can change. They can be worn away by wind or water. They can erode. They can be crushed. You can turn them into shards, or gravel, or dust." (NYT 75). But stones can become alive, and that is the task of the poet who names them, just as he does with the ordinary words of everyday life. Through the magic of writing, it is possible to endow words with the gift of life. Stillman compares words to stones, but it is possible to erect a building with both²⁷.

²⁶ The essay *New York Babel* (AH 26-34) could have been another title for *The New York Trilogy*. It also addresses the creation of a new language with a touch of madness, in the manner of Stillman.

²⁷ Jorge Luis Borges, the Argentinian modernist who anticipated so many of the techniques and themes of postmodern writing, authored an essay where the universe is represented as an infinite library, titled *The Library of Babel*, in *Labyrinths, Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (New York: New Directions, 1962) pp. 51-58. Both the library and the universe are in permanent expansion, they never end, constantly self-multiplying, like the expanding imaginary cosmos itself. The title conjugates the notion of writing (Library) and the notion of construction (Tower of Babel), evoking Peter Stillman's *The Tower of Babel* in *City of Glass*. To Borges, books order the universe, built (both the

In his essay on the poetry of Jacques Dupin²⁸ (from 1971; AH 171-174), Auster states:

The poem is no longer a record of feelings, a song or a meditation. Rather, it is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem (...) it is a matter of destroying in order to create, and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment, when the word begins to crumble from the pressure that has been placed upon it. (...) For the poetic word is essentially the creative word (AH 171 and 173).

The word, however, is not, in the end, annihilated, since Dupin's work, according to Auster, eventually reaches a point past which the poem cannot be destroyed anymore, in spite of the massive load of meaning that it carries: the poem becomes a perennial entity, a monument in stone. Auster revisits the topic of violence exerted against the word, which goes through a process of manipulation similar to the chiseling of stones. To fit into the wall, the stone must be carved in conformity with the whole where it will be incorporated, thus acquiring its status as an esthetic-literary object. The creation of this object is the goal of the poet's work, the fruit of the solitary struggle of the writer-character, but this struggle is perpetuated in the interest of something that is beyond any effectual violence: the birth of the literary work ("Violence is demanded, and Dupin is equal to it. But the struggle is pursued for an end beyond violence." AH 174). We can conclude from this reading that the isolation of the writer-character within the scene of writing (inside the bedroom), exempts him from any involvement in exterior reality, demanding commitment only to himself and to his work. In fact, references in Auster's work to extratextual historical and social events are rare, and, even when mentioned, they don't play a determinant role in the

books and the universe) in words, as though they were the stones of a building. Borges creates a metaphor to explain the universe in the same way Stillman intends to restructure the universe through a new language. Another essay, *The Wall and the Books* (pp. 180-182), is centered around the story of the legendary emperor Shih Huang Ti who would have ordered the construction of the Great Wall of China and simultaneously ordered the destruction of every book previous to his reign. Borges again relates construction work to writing. The building of a wall made of stone and the destruction of books made of words. Both are immense, almost infinite tasks, a vain attempt to order the universe: "...this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon" (p. 182).

The meaning of the construction of a whole, also linked to the myth of Babylon, also emerges in *Manhattan Transfer*, where John Dos Passos chose as the epigraph for section *II Metropolis*: "There were Babylon and Nineveh: they were built of brick."

²⁸ Jacques Dupin (1927-) – French poet influenced by the thought of Heidegger. To Dupin, the word is an excess: it does not bring satisfaction or tranquility; it falls into the abyss, dragging with it the writer, the only element of real dissidence and true depth. The poem itself spreads the threads that it weaves "para abrir o corpo a um afluxo de obscuridade" (*Gravin* 1963; *L'Embrasure* 1969; *Dehors* 1975; *Une Apparence de Soupirail* 1983; *Chansons Troglodytes* 1989). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992). The present essay by Paul Auster, "Jacques Dupin", was published afterwards with some alterations to the text and under the title of "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry" in *Books Abroad* 47 (1973), 76-8.

development of the action. The building of the written work is a task that eclipses ordinary occurrences, being in itself a reason for writing. The solitude of the writer-character often makes him an entity that is oblivious of the outside world to the point of ridicule, as is the case of Marco Fogg in *Moon Palace*, lost in his own divagations in a room that is getting gradually emptier. However, that cloistered obliviousness, when its sublime potentialities are understood, endow the individual with the cosmogonic power of writing, making him a much freer character than any erratic being and naturally indifferent to the outside world, as he can enjoy, as nobody else can, his own universe, created by him.

Nevertheless, the building of the written work can, sometimes, generate structures that are expressively sterile, true barriers to the conveyance of literary discourse, that end up annihilating the expansion of the poetic cosmos generated in the mind of the writer-character. And, since he exists as such only while he writes, when his writing ceases, his identity is correspondingly nullified. As was already mentioned, Paul Auster went through a similar experience in his own trajectory, when he became aware of the excessively hermetic character of his poetic production which, instead of creating a harmonious structure, became a solid and insurmountable wall, a wall of death for writing. With his natural self-awareness, Auster acknowledges this dramatic experience, even broadening it to every element of his existence: "I had run into a wall with my work. I was blocked and miserable, my marriage was falling apart, I had no money. I was finished"²⁹.

The analysis of a similar literary experience constitutes the theme of *Itinerary* (1973; AH 21-22), an essay on the work of the American poet Laura Riding³⁰, whose poems, at a certain point, also became static walls, when they should have been a gateway, an act of movement. The poem should be the power of crossing through walls, of fighting against death and isolation, of universalizing a message. And yet, it can itself become a wall of death. That wall can become established at some point along the path of a poet like Laura Riding, blocking her passage and the process of literary creation, when

²⁹ Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 53.

³⁰ Laura Riding (1901-1991) – American poet, born in New York. Her work is notable for its elegance of verse and form and for its tendency to combine lyrical simplicity with complex intellectual meditations. *Collected Poems* (1938) definitively marked the end of her career as a poet. The motives for her renunciation of poetry, centered on the conviction that it is not the adequate path to truth, are discussed in the prefaces to *Selected Poems* (1973) and *The Poems of Laura Riding* (1980). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

the capacities for poetic expression become exhausted (or insufficient). To find a new beginning is to find the gateway beyond the wall, to the new universe born of the cosmogonic power of writing:

For if words will not give way, they will become a wall.

The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall. To be what it must, what it is capable of being - a going toward, a moving toward the Other (...).

That Laura Riding herself came to a wall that could not be breached is not so much a sign of failure as a recognition of the necessity to move on. Nothing less than this barrier, this silence, could have revealed to us the seriousness of the journey. And if she herself now looks upon her poetic work as having reached the end of poetic possibilities, it is in this end that we must look for a new beginning, and through her wall that we must pass (AH 21-22).

Auster also dedicates to Laura Riding the essay *Truth, Beauty, Silence* (1975; AH 62-74), whose expressive title seems to place silence as the only possible epilogue for a singular journey through the universally sought-after concepts of truth and beauty. About Laura Riding's renunciation of poetry, Auster writes, perhaps autobiographically:

She did not renounce poetry because of any objective inadequacy in poetry itself - for it is no more or less adequate than any other human activity - but because poetry as she conceived of it was no longer capable of saying what she wanted to say. She now feels that she had "reached poetry's limit" [the wall]. But what really happened, it would seem, is that she had reached her own limit in poetry (AH 69).

A similar situation occurs in *Moon Palace*, articulated by Marco Fogg, also containing the idea of eloquent order, essential to the building of the written work: "I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions" (MP 123). The written work must be built with the care and technique of a wall, or it will crumble. However, the uniform space of a perfect work of art is not only the setting for an entire imaginary universe, but also for the existence of the individual who has voluntarily locked himself within the four walls of the scene of writing. In the work of Paul Auster, the writer-character, as the builder of that structure, justifies analyses of self and others such as the ones that make up the essays included in *Ground Work* and in *The Art of Hunger*. Nevertheless, that peculiar character, craftsman of stone and word, can also come to life in prose fiction, as is the case with Jim Nashe, the main character of *The Music of Chance*. Auster and Nashe have in common the same self-awareness of the condition of writer-character /builder,

making *The Music of Chance* a fictionalized poetics, a continuation of *The Art of Hunger* in the sphere of the imaginary.



In *The Art of Hunger*, Paul Auster reveals the peculiar and accidental circumstances that marked the birth of *The Music of Chance*: “The very day I finished writing *The Music of Chance* - which is a book about walls and slavery and freedom - the Berlin Wall came down. There’s no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake” (AH 276). In fact, *The Music of Chance* combines the themes of slavery (confinement, restriction of movement) and freedom (openness, movement) with the recurring theme of the walls, structures that delimit spaces of seclusion or of wandering. Nashe is enclosed (imprisoned) in the open space of the meadow, solely to build the work in stone, the wall. However, Nashe ends up annulling the paradoxical confinement of the open space (prison) and the apparent scarcity of meaning of the wall by attributing to them a meaning that guides his existential drift, in a growing work of both concrete and metaphysical building, as if Nashe himself was gradually turning into a writer-character, as he is also a craftsman of stone, word, and thought. The search of truth can be the search of a visual presence. Nashe is looking for a meaning for his solitary life, for his wandering journey, and he finds it in the wall. So, he does not escape or stop on the agreed date. A wall exists, it is visible work, made of tangible actions and materials (stones). In the visual presence of the rows of stone in the meadow, he finds a truth, a music (a harmony, a structured sequence) in his fortuitous wandering. Also in *Ghosts*, the search of truth is measured in terms of visual presence. Blue is hired by White to follow a man named Black and to keep him under surveillance for as long as necessary. The truth, for Blue, is always restricted to what he can see: “Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world” (NYT 146). Black exists because he sees him, and, having become his double, Blue exists only while he sees himself in Black’s image. If he can’t see him, he is not sure of his own existence. In *City of Glass*, Quinn also needs to observe concrete facts: Stillman’s book, Stillman himself in his wanderings through the city, or the door of the building, twenty four hours a day. If he can’t observe them, the case may disappear, evaporate.

While he has the persons, objects and places that are part of the case before his eyes, the case exists, and so does he (Quinn), who has bet, and lost, his life on it. To observe someone can be the same as making that person feel alive, even if it's all mere detective work. As with Maria Turner in *Leviathan*:

For several days, this man took pictures of her as she went about her rounds, recording her movements in a small notebook (...) It was a completely artificial exercise, and yet Maria found it thrilling that anyone should take such an active interest in her. Microscopic actions became fraught with new meaning, the driest routines were charged with uncommon emotion. After several hours, she grew so attached to the detective that she almost forgot she was paying him (L 63).

The materialization of a wall in the middle of Jim Nashe's road to liberation is initially a metaphor: the wall is the interruption of his wandering journey, a barrier to the continuation of his path, due to the lack of money. Then, that wall becomes forced labor, still an insurmountable barrier. But it will be that wall that Jim Nashe will use to frame his disjointed existence, in a voluntary cessation of the uncontrolled expansion of a fragmented individual.

When Jim crosses the wall, on the day of his liberation, when he leaves behind the structural lines of a life that has become inexorably interwoven with his work, he is already in the sphere of the illegible, on the other side of death, as in *Song of Degrees*. The more than ten thousand stones of the Irish castle, building blocks of the wall, possess an identity, as if they were living beings or could bring with them to America, to the new world whose past is so recent, a bit of the history of Ireland in the XV century. The wall is a postmodern entity because it is a pastiche of its origins, a fetishization of history. But, from the stones of that Irish castle, destroyed by Oliver Cromwell, a simple wall will be created, to embellish the meadow that is owned by Stone and Flower, two overnight millionaires of the American lottery, and to satisfy their vanity. Flower is, apparently, the leader of this enigmatic pair that at the same time hosts and imprisons Nashe and Pozzi. But Stone reveals himself to be a lot more sinister in the sadistic details of the megalomaniac *City of the World*, as if the hardness of the stone had extended into his heart ("...the act of touching a real stone had called forth a memory of the man who bore that name". MC 107), culminating in the solution of enslavement, which was his idea.

An allegoric and symbolic structure begins to emerge between the *City of the World* and the construction of the wall. The task becomes the exercise of a corrective moral

power. To build the physical wall reconstructs, in a way, the model of the *City*, where traces of a perverse sense of humor are present, as in the case of the prisoner about to be shot against a wall near his “cheery” companions, an ominous presage of the fate of the protagonists. The ideologies theorized and conceptualized in the model are put into practice in the meadow:

To my mind, there's nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It will be a memorial to itself, gentleman, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us."

"A Wailing Wall," Nashe said.

"Yes," Flower said, "a Wailing Wall. A Wall of Ten Thousand Stones (MC 86).

The wall of Stone and Flower is a monumental celebration of the eternal present moment and of the wealth provided by a stroke of luck. A monument to uselessness, the monolithic structure will be a self-sufficient barrier against time, preventing luck and material ostentation from leaving and preventing death and loss from getting near. In a way, like the writing that A. erects against the fading of his father's memory in *The Invention of Solitude*, already heralded in the poetic obituary of *S.A. 1911-1979*. To write is a way of fighting for survival, turning one's back to the wall of death, like Salman Rushdie: "But I wonder how many of us could do what he has done with our backs against that same wall. Salman Rushdie is fighting for his life" (*A Prayer for Salman Rushdie* in *The Red Notebook*, p.158). The symphony, the work of art, can lead to the resurrection of the stones (as in *Unearth XI*, *Meridian*, *Bedrock* and *Transfusion*), in the same way that the writer breathes new life into words that are dead in everyday life. But this is a sinister monument, a symphony that hums funeral anthems to the past that each one of us carries within, at the same time a barricade and a tomb for time. This apparent caprice is everything Nashe and Pozzi see in front of them; however, it also constitutes the work they have to do. The wall that grows before them represents the impossibility of escaping what is evident, like an unavoidable wall of death, the fate of both protagonists ("Through the star - / mortared wall / that rises in our night, your soul / will not pass / again". GW 51).

The wall has its double in the imposing fence that completely surrounds Stone and Flower's property, raising the troubling question: "The barrier had been erected to keep things out, but now that it was there, what was to prevent it from keeping things in as well? All sorts of threatening possibilities were buried in that question" (MC

126). When Nashe attempts to escape, after finding Pozzi beaten up in the meadow and engaging in violent confrontation with Murks and Floyd, it is this second wall (the fence) that thwarts the escape from its double, a mysterious alliance of apparently inanimate stone structures. The unconscious perception of this mystery and the clear sensation of solitude and confinement remind Nashe of Couperin's musical piece *The Mysterious Barricades*, already referred to at the beginning of the book, at the painful moment of selling the piano and dismembering the house ("As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant." MC 181). It becomes impossible for him to play this short piece without thinking about the wall, the construction of which the music evokes through the syncopated progression of the melody, with successive pauses and restarts which make it progress towards an epilogue that never happens. Nashe's story too never reaches a definitive resolution by escaping the wall, like the plot of *The Music of Chance* doesn't have a concrete ending, but instead a markedly open and ambiguous one.

The stones are fascinating, both for Nashe and for Pozzi. They possess an unsettling quietness, they embody eternity, indifferent to our ephemeral human lives. They are the perfect building material for a wall against time, as stones are synonymous with great robustness and durability. A construction in stone will be eternal and noble, like statues and cathedrals, it will be a construction that defies death³¹. Since pre-history that stones are used in monuments inspired by the undecipherable mysteries of the universe (megaliths), by divinities (temples), by the great historical figures and moments. In the first civilizations, people wrote in stone and the writings were sacred, as in Old Egypt. Before that, in the Age of Stone, the most basic and raw of materials, paintings were made in the stone walls of caves, in a magical ritual, to bring about success in hunting.

In *Leviathan*, the explosion of several replicas of the Statue of Liberty provokes a great commotion, mainly because, as Peter Aaron says, it is the destruction of a national symbol which, unlike the flag, unites a people around a single image of national pride. The monument in stone is an eternal symbol, immune to any conflict,

³¹ Because *The Walls Do Not Fall*, as reads the title of Hilda Doolittle's (1886-1961) 1944 work, a kind of poetic diary of her travel to Egypt, where she extensively merges her imagination with the myths and narratives from ancient Egypt.

transcending it, embodying, since the beginning, the American dream, greeting all those who arrive to the promised land. But the writer has the power not only to build but also to destroy universes and their symbols. Hence, Sachs destroys the construction in stone, petrified in the ideals that it represents, to restart history, to interrupt eternity.

Separated from the structure that gives them a meaning, the stones confront Nashe and Pozzi, because the absence of context frees their evocative power. To observe them from a distance was different, but near the stones it becomes impossible not to explore them with the fingers, timidly caressing the granite blocks, almost expecting a reaction from them. Their imposing immobility is almost frightening, as is the sensation of being in the presence of something much more ancient than any castle, as the stones are silent witnesses of an age of mysteries that no man can know or remember.

The slow triumph of stones over man, then, becomes plausible: Pozzi is the first to be punished by the sacrilege of trying to escape them. In an ironic enigma, inspired by the myth of Sisyphus, identical stones seem to get heavier and heavier: "Every time they worked on the wall, Nashe and Pozzi came up against the same bewitching conundrum: all the stones were identical, and yet each stone was heavier than the one before it" (MC 129). Nashe is temporarily spared thanks to his growing sense of identification with the wall and the stones, captive of their sortilege, without, however, escaping his final fate. In the night of the escape and presumable death of Jack Pozzi, the stones seem spectrally alive, as if they were watching those who attempt to escape, acting as fatally deceiving guides in the path that leads to darkness, the symbol of death:

They walked across the meadow carrying flashlights, moving along the length of the unfinished wall as a way to guide them in the darkness. When they came to the end and saw the immense piles of stones standing at the edge of the woods, they played their beams along the surfaces for a moment as they passed by. It produced a ghostly effect of weird shapes and darting shadows, and Nashe could not help thinking that the stones were alive, that the night had turned them into a colony of sleeping animals (MC 169).

The stones resemble sleeping demonic animals, like pagan divinities reborn from immemorial times, and the mentally retarded Floyd Junior plays around them, tormenting Jim with his stare, his endless nursery rhyme and his grotesque black and white skeleton costume. Like a small demon of the stones, he leads Jim to a murderous

frenzy ("That was when the horror began". MC 184) in which he imagines crushing the child against those same rocks, loaded with passive oppression, and to the subsequent fever that defeated him. It was Floyd Junior who waved at Jim and Pozzi in the night of the escape, exposing them and indirectly but effectively causing the death of the latter, and perfectly fulfilling the role of guardian of the wall, despite being (or because he is) an abnormal, paranormal, child, as bestial as the rocks in the metaphor.

However, the fact that he works with the stones, that he uses them to build a wall, forces Nashe to sacrifice his strange singularity to the demands of a structure, even if this structure seems to be a purely abstract one. If the stones rebel, refusing to leave the ground, it is necessary to fight them in order to place them, to lay the groundwork of preparation for the definitive construction. In a bio-bibliographical transposition, *Ground Work* too was the poetic preparation for the work in prose that Auster currently builds. In Nashe's view, the wall is a part of him, which will remain for the future, because it was born of his work. After a failed marriage, growing apart from his daughter, the fortune spent, and the wandering around in his car, he found a home in the meadow, a son in Pozzi, and a task to dedicate himself to. Hence the importance of the thousandth stone: "In spite of everything, Nashe could not help feeling a sense of accomplishment. They had made a mark somehow, they had done something that would remain after they were gone, and no matter where they happened to be, a part of this wall would always belong to them" (MC 147). To achieve the apparently pointless record of forty seven stones aligned in a single day, Nashe and Pozzi do not hesitate in working as if they were trying to prove something, keeping up with the self-imposed rhythm and handling the stones with an almost disdainful assurance, with the sole objective of demonstrating that they had not been defeated, that they had succeeded in ordering that enormous jumble. And even Murks, whose name appropriately evokes the impassiveness and inscrutability that he and the wall share in common, understands the importance of that material, lasting, and palpable work, as he explains in his peculiar vocabulary:

It's really not such bad work," Murks continued. "At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's

work, too, but it don't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it (MC 148).

Nashe's sense of pride when the construction starts to take its definitive shape, fulfilling its role as a delimiting structure, of border with the unknown, is undeniable. Nashe feels the power of the work that came out of his hands, even though he is not yet able to verbalize it:

(...) the fact that he could no longer see past it, that it blocked his view to the other side, made him feel as though something important had begun to happen. All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done (MC 202).

Nashe succeeded in ordering the stones into a structure that frames his own existence. He is imprisoned by the wall, but it was he himself who built that wall, the walls that define the limits of his space of confinement are of his own doing, a demonstration of strength and defiance to the authority imposed by Stone and Flower. Being a fictional representation of the writer-character, Nashe symbolizes, through his work, the building of the room that is the book, by the hands of the protagonist who locks himself in it to exert his creative energy. So too is the writer-character restricted by the space of the room and of the book, both built by him. Nashe made the wall his universe, partaking in the cosmogonic experience of the writer. The wall is the symbol of victory over the initial chaos of the stones. However, in an ironic reading, Nashe is, at the same time, inadvertently building a wall of death that blocks view to the other side, which supports a twofold reading of the words "something important had begun to happen". Once the construction is finished, the existence of its builder as such ceases. And Nashe's existence is not an exception, since it is inextricably connected to the erection of the wall, the central event of *The Music of Chance*.

Like Camus's Sisyphus, another dedicated stone mover and a symbol of the absurdity of the human condition (man, crushed by his fate, consciously accepts the challenge and devotes himself to his daily task), Nashe feels almost happy when the odds are against his success. Nashe's original comment was that Flower and Stone wanted to build a "wailing wall". But for Nashe, it becomes at the same time a wall of healing and salvation ("mending wall"³²) and a wall that keeps him captive ("retaining wall"),

³² Cf. the poem *Mending Wall* by Robert Frost: (...) *And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again. / We keep the wall between us as we go. (...) Before I built a wall I'd ask to know /*

bringing to mind the work of building in *Disappearances*, with its ambiguous metaphors: “(...) since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall / and that all these stones / will form the monstrous sum / of particulars” (GW 61). Nashe “grows” while working to pay an ill-considered gambling debt, contracted by influence of the young and too self-confident Jack Pozzi. As the building of the wall becomes more and more a sort of personal statement for Nashe, it really seems to be the center and the whole of his life, in that it is at the same time a continuously growing recompense and a source of coherence. The wall and the slow, burdened movements associated to the daily construction work give rise to the feeling that all time prior to the wall should not be considered, or should be rebuilt in terms of its indefinite space: “(...) and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him” (GW 64). A life’s work is its legacy to the world that everyone can admire, whether that legacy is a wall, a book (as in *The Invention of Solitude*, *Leviathan*, *The New York Trilogy*), a letter (*In the Country of Last Things*), an obituary (*Moon Palace*), a symphony (like the one by S. in *The Invention of Solitude*), a son (a very important word in the work of Paul Auster), the levitation of Walt in *Mr. Vertigo*, or the photographs of Auggie Wren in *Smoke*. The daily ritual of Auggie, much more, as he points out, than a mere hobby, is the anchor of his existence, a lonely drift that he translates (like Nashe) into a concrete task: to take a daily photograph of the corner of Third Street and Seventh Avenue, in Brooklyn. Auggie Wren’s corner, where a whole miniature cosmos parades, efficiently illustrates the character’s obsession with the building of what he considers to be his life’s work, aside from once again confirming the postmodern obsession with exhaustive cataloging. “O pós-modernista assimila e absorve o mundo que percebe, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido.”³³ Auster’s characters observe and describe without explaining, they read without deciphering. In *City of Glass*, Quinn buys a red notebook in the vain hope that, if he takes notes of everything, maybe he will stabilize his situation. Hence

What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offence. / Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down (...). Robert Frost, *Selected Poems* (New York: Henry Holt and Company, 1923) pp. 65-67.

³³ Fokkema, *História Literária*, p. 76.

the importance of the reports, registers and annotations in the works of Auster, from the meticulous to the truly obsessive³⁴.

Nashe too writes a comprehensive account, in the form of a diary of the building of the wall, where he records with pleasure the number of stones added, day after day, as if those stones represented his most intimate thoughts or were the noteworthy incidents of his daily life, the things usually present in a diary. In this way, the character-builder becomes denotatively a writer-character, by establishing a connection between the work of writing and the work of building in stone. Jim Nashe's writing is solely about the erection of the structure in stone, having the wall as its central subject. He aligns words in the same way that, during daytime, he aligns the stones in the wall, and those words talk about the stones and the wall. In the imaginary world of *The Music of Chance*, Nashe represents the metalinguistic and metafictional preoccupation that is present throughout the work of Paul Auster, another writer-character in constant self-analysis³⁵.

However, Nashe has interiorized his sense of identification with the work to an extreme, omitting the possibility of surviving as an autonomous character and not exclusively as a *homo-faber*. The stones became the core of his thoughts, his thoughts became stones, since Nashe lives through the wall. A diary is usually a place to record experiences and feelings, but Nashe has assimilated the wall to such a degree that in his diary there is only place for it. If the construction grants self-knowledge, in a parallel between matter and intellect, the stones aligned in the wall are thoughts organized in the mind:

At first, he imagined it was a purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts (MC 203).

³⁴ "Manifestação artística do pós-modernismo: a vanguarda está esgotada, atola-se na repetição e substitui a invenção pela exasperação pura e simples". Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, trans. by Miguel Serras Pereira and Ana Luísa Faria (Lisboa: Relógio d'Água, 1989) p. 111.

³⁵ Regarding the originality of Auster's metafictional strategies with respect to his predecessors, see Dennis Barone, "Introduction: Auster and the Postmodern Novel" in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) pp. 1-26. "He does use the metafictional devices of his predecessors (...), but he does not use them to frustrate or disrupt the reading process. Whereas earlier metafictional problematized narrative with lists or collages of diverse elements, Auster's methods are less disjunctive but no less surprising. In *The Music of Chance*, for example, the constant repetition of the number seven (Nashe and Pozzi stay in a room on the seventh floor of a hotel, Flower and Stone won their money seven years ago, Flower's museum and Stone's City of the World are behind the seventh door) points to the work's fictionality and undermines its feigned verisimilitude (p. 7).

When the wall is finished, the reason for the diary's existence will equally come to an end and there will be nothing left in his life to record, as if that life had necessarily to cease. This and other presages, clearly patent throughout the book in the form of Jim's growing sense of identification with the wall, will be fulfilled in the last moments of *The Music of Chance*.

Nashe observes and questions the stones he works with, before putting them in place. While building the work he simultaneously questions it, in a process of deconstruction parallel to that of the construction, like a narrative that questions itself, in a metafictional and metalinguistic perspective. The saga of Jim Nashe in the meadow is essentially a fictionalization of the process of self-consciously building a text, of which the work of Paul Auster is a perfect example, both his essays and his fictions. The external shape must be in line with the intrinsic ideological meaning, the material presence of the word must form a coherent whole with its meaning: that is the goal of poetic construction³⁶. The result of that tangible building is a text with its particular rhetoric, but which can be compared to any other text of any other genre. Like the "text" of a wall, written in stone (*Wall Writing*), the construction of which we follow in *The Music of Chance*. Nashe is, then, the portrait of the artist as a builder.

The end of the wall, the point zero, marks the end of Jim Nashe's real existence. After the work is finished, after life has ended, only nothingness is left, emptiness, the great ghost of Auster: "He was back to zero again, and now those things were gone. For even the smallest zero was a great hole of nothingness, a circle large enough to contain the world" (MC 155). Since the wall is at the core of this story, and just like a Scheherazade at the end of its last story, when the last stone is put in place, the story will have to end, and the wall of work turns into a wall of death in the middle of Nashe's tortuous existential path (as had happened with Pozzi). Several causes trigger his murder-suicide, including vengeance for the beating of Pozzi and for the abuses he himself suffered. There is also the possibility that Nashe is terrified by the unexpected opening up of options, that he is still subjugated by the rigid routine of the wall (again, like Camus's Sisyphus), beyond which the future is a shapeless and

³⁶ As formulated by M.M. Bakhtin e P.N. Medvedev in "Material and device as components of the poetic construction: The proper formulation of the problem of the poetic construction" in *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. by Albert J. Wehrle (Harvard University Press, 1985), pp. 118-28.

undecipherable presence that he cannot contemplate any longer. This notion of an enigmatic presence, with illegible implications and impossible to contemplate, already evokes the already mentioned wall of death, an insurmountable barrier, delimiting an unknown territory from which there is no possible return. Nashe realizes what, to him, his legacy to the world has become, and, since it was by his own hands that that wall of death was built, it will be by his own hands that death will come about.

After his liberation, driving his old car in the last moments of the narrative, Nashe recalls the days before the beginning of the real story of his life, the story of the building of the wall, the wall that will forever be a part of him. His last thoughts go to music (...of chance, that enables death at that moment), to the car (that transported him in his drift towards the wall and towards death), and to the beauty of the stones, of the wall, and of the meadow, covered in snow. The three central themes of *The Music of Chance* finally meet in the last moments of Nashe's life and work.

The meadow would look beautiful under the snow, he thought, and he hoped it would go on falling through the night so he could wake up to see it that way in the morning. He imagined the immensity of the white field, and the snow continuing to fall until even the mountains of stones were covered, until everything disappeared under an avalanche of whiteness (MC 215).

An immense empty space now opens up in Jim Nashe's horizon, like an immense page in blank. As in Kafka, it is the building of the work that matters, the work should never be concluded, it should always fall short of perfection, for the sake of the survival of the literary entity, if not for anything else, since once the story is finished the writer-character ceases to exist³⁷. When the construction of the wall and the story

³⁷ Franz Kafka was obsessed with the meticulous and endless construction of the written work. His manuscripts show that he was a fervent worker, "scribbling" (as he called his writing) calmly and steadily across the page, revising little, but stopping when authenticity no longer seemed to exist, laying down parallel or even contradictory tracks in search of his "prey", and content to leave his works in an "open" state, like that of his *Great Wall* – their segments uncertainly linked, strange spaces left in blank, the ultimate goal left unachieved, as if too blindingly grand. The German titles of *The Burrow* and of *The Great Wall of China* (at times as impenetrable in its meaning as a real wall) contain the word *Bau* (m. construction; edifice). See Franz Kafka, *The Complete Stories*, foreword by John Updike; ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken Books, 1995). *The Great Wall of China* (like *The Wall and the Books* by Borges) is, undoubtedly, Kafka's short story which most addresses the motif of the infinite, interminable work, the obsession with building. It evokes *The Music of Chance* and Nashe's fate not only in its title (*Wall*) but also in its intrinsic meaning. It's about the pleasure of building, not of finishing, even if, for that purpose, the life of an entire people is put on the line, in an eternal childish hope. Individuals completely identify with the work, like Nashe: "...men who with the first stone they sank in the ground felt themselves a part of the wall" (Kafka, *The Complete Stories*, p. 237). There is also an explicit comparison (p. 238) between the *Great Wall* and the *Tower of Babel*. There is mention of a wise old man (cf. Stillman) who had written a book about that identification, establishing the great wall as the foundation for a new *Tower of Babel*. The most valued wisdom would from then on be that which was most directly related to the construction of the wall (architecture and the art of working in stone). Books would now be about the wall; the wall would

of *The Music of Chance* come to an end, the reader is left with the task of filling that empty space and that open ending with his imagination.

Through the reference to *The Music of Chance* we were able to see, in this chapter, how Auster's fiction can constitute a romanticized poetics, where a character like Jim Nashe shares the writer's self-consciousness as an artisan of stones and words, in his quest to structure his own universe.

Nashe encloses himself in the space of the meadow so that he can build his work in stone there, the same way the writer-character locks himself in the closed space of the room in order to set his cosmogonic imagination free and to build his written work there. But, if up until now we limited ourselves to the placement of stones with a view to building walls, which could eventually work as the delimiting structures of an existential path (the walls of death) or as the structures that organize the expansion of an imaginary cosmos (the walls of writing), we shall now enter the enclosed space of the room that is the book. It is in this sublime confinement that the written cosmogenesis takes place, in Paul Auster's fiction. The empty background of the room of writing is occupied by a whole apparent universe through the filling of the blank page with the words that build the literary work. The aestheticized reflection about the blank space of the room and of the page generates the text of *White Spaces*, the starting point of Auster's fictional creations, after defeating the wall that his poetry had come up against.

become the books reason for being. Writing and building merge together. At the end, we find *The News of the Building of the Wall: a Fragment* announcing a spiral of concentric walls to be infinitely built, like the models of the *City of the World*.

II
THE ROOM THAT IS THE BOOK: THE WRITTEN
COSMOGENESIS.

The world is in my head.
My body is in the world.¹

Paul Auster writes novels about solitary characters that try to find meaning in circumstantial events, and he himself writes under circumstances that seem curiously relevant: his office, a small studio apartment, is white, empty, and stained by the polluted air of Brooklyn. The writer sits under two naked light bulbs and the blinds are always shut; when they open, there is but a brick wall on the other side of the courtyard². But Auster avoids such distractions, since his sense of identification with the scribe Bartleby doesn't go that far. The door is closed, but that solitude grants the writer absolute freedom: there, he can incarnate any character and go any place his thoughts may lead him to, inside *une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle (...) Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante claret et la délicieuse obscurité de l'harmonie*³. In this sublime confinement, the genesis of the written cosmos takes place, when the writer begins a transcendental path of silent comprehension⁴.

The infinitely dense of possibilities space of the room is the setting for the written cosmogony, an exercise in ordering and narrating one or more alternative universes, where each word corresponds to an atom that finds its place in the page that is being built. The metafictional reflection about space and the ontological charge of the verbal art reflect an increasingly acute self-consciousness in the work of writing, through which the writer-character conveys an entire world created in his imagination ("The world is in my head"). Once he is locked in his own mind, the writer-character can exert his cosmogonic power, transforming the space in blank between four walls into a universe, just like he can self-annihilate in sterile isolation and implosion. This confinement can be sublime or disaggregating, constructive or destructive. The closed space that is the scene of writing can be a womb or a tomb, because the mystery of

¹ Text appearing in Jon Kessler's sculpture "Word Box" photographed for *Why Write?*. Paul Auster, "Word Box" in *Why Write?* (Providence: Burning Deck, 1996) pp. 39-50.

² Cf. Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 41.

³ Charles Baudelaire, "La Chambre Double" in *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 149.

⁴ "O pós-modernismo tem tendência a afirmar o equilíbrio, a escala humana, o regresso a si próprio. (...) Signos menos visíveis testemunham já uma transformação notável do valor-gozo (...) mulheres e homens redescobrem a virtude do silêncio e da solidão, da paz interior e da ascese". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 109.

creation and the mystery of death are closely related. In this second chapter we will examine only the positive aspect of the space in blank of the room (and of the page), which can contain within itself an entire world.

Auster's obsession with space is already present in his first prose works, in his references to Sir Walter Raleigh or to the polar explorer Peter Freuchen⁵, continuing in his more recent fiction. His characters vacillate between the extremes of claustrophobic confinement and directionless wandering, but, and as if trying to corroborate Pascal's thoughts – "all the unhappiness of man stems from one thing only, that he is incapable of staying quietly in his room" (IS 83)—it is the characters most apparently confined to a delimited space, like the writer-character, that turn out to be the most free. Conversely, when the characters seem free to wander about is when they become lost and confused. Jim Nashe, for instance, wanders for a whole year through America, and yet he is but a prisoner of what he believes to be his desire for freedom. But freedom is unattainable until the moment Nashe stops and becomes responsible for something and for someone else. According to Auster himself, "my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another"⁶. This disenchantment with the world and with human relationships is compensated by the happiness that the solitary cosmogony of a perfect imaginary world can offer. In that sublime confinement, a densely metaphysical space is created where everything becomes possible, as there exists, in latent form, a whole universe created and ordered by the mind of the writer-character. Therefore, the visual image of the room works as an emblem for the abstract notion of the mental space of literary creation. Auster's writing constantly reinvents the solitude of those spaces, in a recurrent exploration of the scene of writing. *City of Glass*, for instance, follows the drift of a writer-character through the literary space, illustrated in the urban space that he crosses but does not inhabit.

⁵ Peter Freuchen, for example, is successively mentioned by the subject of *White Spaces*, by A. in *The Invention of Solitude*, and by Fanshawe in *The Locked Room*.

⁶ Mark Irwin, "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster" in *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 118.

In *A prayer for Salman Rushdie*, an essay first published in 1993 in *The New York Times* and anthologized in *The Red Notebook and Other Writings*, Auster addresses the condition of the author and the job of writing, seen as a mission involving a great deal of sacrifice, where isolation and the room are key words:

We belong to the same club: a secret fraternity of solitaires, shut-ins, and cranks, men and women who spend the better part of our time locked up in little rooms struggling to put words on a page. It is a strange way to live one's life, and only a person who had no choice in the matter would choose it as a calling. It is too arduous, too underpaid, too full of disappointments to be fit for anyone else (RN 157).

In a fictional parallel, in *Mr. Vertigo*, when Aesop decides to write the story of his life, the young black author brings about the admiration and astonishment of all the other characters for the writer and his work, in his arduous task, in complete solitude, locked for hours in his room. Every character understands and respects the cosmogonic power of the improvised writer, most particularly Walt, who describes with sincere fascination the universal and timeless scene of solitary writing:

He must have toiled eight or ten hours a day on his opus, and I can remember peeking through the door as he sat there hunched over his desk, marvelling at how a person could sit still for so long, engaged in no other activity than guiding the nib of a pen across a leaf of white foolscap. It was my first experience with the making of books (...) Now that I'm writing a book of my own, not a day goes by when I don't think about Aesop up there in his room. That was sixty-five springs ago, and I can still see him sitting at his desk, scribbling away at his youthful memoirs as the light poured through the window, catching the dust particles that danced around him (MV 89).

The first test in Walt's long calvary, the first of the rites of initiation he will have to endure to achieve the magical gift of levitation, is to be buried alive in the middle of a field for twenty four hours. In this living burial, Walt returns to Mother Earth's womb, evoking the phonetic and semantic play of *womb* and *tomb*, the first and the last stages of human existence, present in *The Invention of Solitude*. It is the most closed of all interior spaces but it is also the first and supreme test for Walt. In the room, in solitude, Walt starts exploring his gift of levitating, his art of flying, his secret power. "I kept to myself as much as possible during those weeks, hiding out in my room as I explored the mysteries and terrors of my new gift" (MV 66).

In the work of writing, the room is also the space of the daily struggle with words and of the conflicting, distant, sometimes practically impossible relationship they have with the world, while the writer-character suffers with the awareness of the difficulty of representing the world through words. The archetypical image of the room, where positive and negative qualities coexist in equal terms (cosmos and chaos), explicitly

represents the dualities of its single inhabitant, the only true protagonist for Auster: the writer. The spatial imagery describes, defines and reflects the consciousness of the individual and his writing, in a projection of the human psyche. In fact, the interior landscape of intimate spatiality unifies the several facets of the consciousness of the writer-character, in a parallel between space and life, expressing an order, an image of the mental structure. Unity is the natural state of the cosmic harmony, so the written cosmogony, unified and structured, frames the imaginary expansion of the delimited space of the page. When he has doubts about his situation in the cosmos, man creates or recreates his own cosmogony.

In order to enjoy his cosmogonic experience and his writing without being disturbed, the writer-character needs to be isolated, to make sure that the spaces of others do not invade his own personal space, which results in an unmistakable sense of self-satisfaction, patently visible in *White Spaces*. However, means of getting information or knowledge are necessary for that written cosmogenesis, and they are represented by the natural openings of the room, such as doors and windows, instruments of selective communication between the interior and the exterior. The doors and windows are at the same time an instrument of protection for the inhabitant and of exclusion and barrier to outsiders. It is through the windows that the writer-character looks outside and sees the world. Getting away from the window, he sits, and, completely removed from the world, he imagines what to write next.

Thus, the windows are to the room what the eyes are to the mind of the individual⁷. The eyes are, in the classic metaphor, windows to the soul, but, following this equation, the mind corresponds to the room. The work of writing takes place inside the room as much as inside the mind, both of them closed spaces, of writing and of reflection, respectively, with a single and solitary inhabitant. The book then blends with the room, since they are both framed by the mind of the writer⁸. The door is a

⁷ In "Answer to a Question from New York Magazine" (*Why Write?*, p. 9), the question that can be inferred is: what ideas do you associate with the words "New York"? To Auster, it is a childhood story, spent at the window of his grandparent's apartment, in the corner of Central Park South and Columbus Circle, New York. The window is, to Auster-child too, the first frontier with the world (New York), with conscious knowledge.

⁸ Once again evoking Franz Kafka, we find in this author the recurring image of the room as a space of protection from the hostile exterior. In it, the oppressed character also experiences a sense of power and comfort derived from confinement, where his mind goes through a sort of hibernation period, progressively detaching itself from the body, as in *The Metamorphosis*. In a similar way, at the end of *City of Glass*, Quinn's mind gets detached little by little from his body, in the small interior room of Stillman's house. In

symbol that illustrates well the dichotomy between sacred and profane spaces, transcended by the entrance in the enclosed area of the room. This room has transformative properties that lead its inhabitant to knowledge and to a rite of passage, as the writer-character possesses a biography in space, expanding inside that seclusion that feeds him metaphysically. The room eventually becomes a temple, a well defined space with spiritual implications, delimited at the same time by a wall and by the words of an enchantment. The room is a sacred space amidst the profane and chaotic space of the labyrinthine postmodern city, where the “art in a closed field” is generated⁹.

White Spaces, a poem in prose organized in sequences of narrative fragments anthologized in *Ground Work* and taken from the homonymous collection *White Spaces* (Station Hill, 1980; literary production from 1978 and 1979), marks a unique moment of artistic liberation in a delimited, white and impenetrable space (room), which can be filled with all possible meanings and stories. Even in institutionalized poetic forms there are spaces in blank between verses, transcendental spaces of silent comprehension, as if encouraging the reader to fill them with his imagination. In a white space, every color of the spectrum is fused together, and it is therefore a multiple space, of simultaneous existences. A white space contains in itself everything that the text can mean (“Where no possibility exists, everything becomes possible again”, as we can read in *The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164), both in terms of the creative potentialities of writing and the innumerable possible interpretations that the reader may subject it to. In *The Art of Hunger*, Paul Auster explicitly refers to the ontological charge inherent to the writing of *White Spaces*:

It was a liberation for me, a tremendous letting go, and I look back on it now as the bridge between writing poetry and writing prose. That was the piece that convinced me I still had

Wedding Preparations in the Country, Raban, locked in his room, expresses his certainty “that I don't even need to go to the country myself, it isn't necessary. I'll send my clothed body. If it staggers out of the door of my room, the staggering will indicate not fear but its nothingness” (Kafka, *The Complete Stories*, p. 55). The window is the only means of communication with the outside world for Gregor in *The Metamorphosis*, besides the doors, which are always closed. Gregor blends with the room. His sister Grete feels the need to open the windows, to not be confined to that reality which, in spite of everything, she cannot accept. She goes into the room, but always under the compulsion of keeping contact with the normalcy of the exterior. Finally, in *The Street Window* (p. 384) and in *Absent-minded Window-gazing* (p. 387), Kafka turns the windows into privileged means of communication between the solitary interior of meditation and the exterior, with its human harmony. But the exterior reality in these texts by Kafka is “the human harmony” (p. 384), and not, as in Auster, a chaotic postmodern city.

⁹ Cf. Hugh Kenner, “Art in a Closed Field”, *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964) pp. 109-33.

it in me to be a writer. But everything was going to be different now. A whole new period of my life was about to begin (AH 287).

During the already mentioned period of great emotional and financial instability, Auster had come to a deep personal and artistic impasse: “There were moments when I thought I was finished, when I thought I would never write another word” (AH 294). Having reached rock bottom, like so many of his characters, Auster was ready for a new beginning, which, as he himself states, started when he was watching a dance rehearsal: “Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened up to me. I think it was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness” (AH 294). In the next day, he started to write *White Spaces*, which the author describes as his attempt to translate into words the experience of the dancers. It was an indescribable artistic liberation, a breakthrough in his literary production, the definitive bridge between his poetry and his prose. In that white space, occurred the artistic metamorphosis of Paul Auster.

From that moment on, the central project of Auster’s prose takes shape: the investigation of the scene of writing, the ontology of the literary text. It is an immense project, a detective-like task that will possibly occupy him for the rest of his career. An ontology is a description of a universe, not of the universe, containing a multiple descriptive potential. To create an ontology, from this perspective, is not necessarily to seek a basis for our universe; other universes can be described in the same way, including the heterocosmos of fiction. This heterocosmos presupposes the existence of one or more universes within the space of the room and of the book. One of the oldest classic ontological themes in poetics is the “otherness” of the fictional world, its separation from the real world of experience. This was already common place in Renaissance poetics when Sir Philip Sidney reiterated it in his *Defense or Apologie*, published in 1595:

(...) doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit.¹⁰

¹⁰ Philip Sidney, *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), p. 8.

Sidney addresses the theme of the fictional world as an heterocosmos, a separate universe, which persists in the twentieth century with the concept of fictionality. It is the old analogy between author and God, seeing the freedom and power of the former in its demiurgic and almost divine role. Not satisfied with invisibly exercising his freedom to create worlds, the artist now makes this freedom visible, inserting himself in the space of his work. He depicts himself in the act of building his fictional world, or of destroying it, which is also his prerogative. There is only one catch: the artist, portrayed in the act of creation or destruction, inevitably becomes himself a fiction. The real artist always occupies an ontological level superior to that of his fictional projected self, inhabitant of a peripheral private reality. Auster's character-writer moves within this heterotypical space, an impossible space that, in reality, is not located anywhere but in the written text itself. The parallel universes are (re)created in the room and in the book, both of them a product of the construction of the written work. Once again, postmodernism focuses on the process of writing as action (process, performance, happening, terms which are already present in Ihab Hassan's above mentioned classification¹¹), allowing the reader to participate in that very process and in the mind and solitude of the character-writer, in accordance with the postmodern concept of participation and in contrast with the modernist distance (distance vs. participation). Evoking the aesthetics of the open poetry of George Oppen and Charles Reznikoff, Auster emphasizes writing as a present and apparent process, often focusing on the concrete moment of the narration ("I remember a day very like today". IS 22). By becoming conscious of the narrative and of the language (scriptible, writerly), the reader participates in the parallel universe of the writing, and not in the external socio-economic reality, which postmodernism avoids¹². To Hassan, the postmodern exhaustion, silence, and absence contrast with modernism's mastery,

¹¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

¹² "Many contemporary American novels are conventionally labelled 'metafictional' or 'self-referential'. By way of summary, a metafictional novel or self-referential text refers openly to its own devices and strategies, turns on itself to debate its fictional nature, to exhibit its 'made-upness.' The writer's problems in constructing the novel are prominently displayed, the reader kept constantly aware of the fabricated nature of the enterprise, the authorial voice abruptly disrupting the spectacle, dispelling the illusion, intruding like an uninvited guest into the body of the text. (...) the imaginative collaboration of implied reader and the fiction-making process, a shift away from the author-text axis, with its hierarchy of active author and passive reader, to writing and reading as undifferentiated, symbiotic activities". Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), pp. 56-57.

logos, and presence. Because the character-writer is absent from the everyday outside world, exercising a silent cosmogony between the walls of his room. Inside that room, his power is infinite, outside of it he becomes frail and diluted in the crowd, like Quinn, A., Anna Blume or Marco Fogg. In the magical space of the room, of which *White Spaces* is the most faithful representation, the fragments of the individual coalesce, and he achieves unity by reconstituting the world in signs of his own authorship (as Peter Stillman tried to do), in a language that corresponds to the innermost meaning of things, in line with the statement of Plato's Cratylus.

Auster translated Mallarmé, and through him he discovered the notion of the ancestral book that encompasses an entire world, an idea that is at the basis of the exploration of the scene of writing. But even more directly associated with Auster's recurring themes is Edmond Jabès, whose seven volumes of meditative and oracular poetic prose *The Book of Questions* (*Le Livre des Questions*) had a profound influence in Auster's poetic narratives. Auster expounds the relation between Jabès and Mallarmé in an article originally written in 1976 for *The New York Review of Books* where he connects the Jewish elements in *The Book of Questions* to central aspects of Mallarmé's writing: "The Book is his central image - but it is not only the Book of the Jews (the spirals of commentary around commentary in the Midrash), but an allusion to Mallarmé's ideal Book as well (the Book that contains the world, endlessly folding in upon itself)" (AH 105-106). "Mallarmé wanted to put all knowledge into a book. He wanted to make a great book, the book of books" (AH 156) says Jabès himself in an interview conducted by Paul Auster, and evoking the cosmic library of Jorge Luis Borges. There is also a desire for truth and totality in Jabès's work. He is searching for a unicity based on fragments, maintaining the perception of the totality of the book at every moment of its writing, so that the whole exerts an overwhelming pressure that determines the composition of the book, word by word, stone by stone. His highly elaborate conception of the book as the central poetic principle of writing opens up the space of that same writing to the reader.

In *White Spaces*, Auster registers a primary discovery of his simultaneously phenomenological, mystical, and social investigation: the process of writing takes place in a room. He begins to investigate step by step the virgin space of the room in the following way:

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real (GW 85).¹³

Auster repeatedly insists on the physical character of the work of writing (as if it were a groundwork or a wall that is being built), graphically conveying this characteristic through the juxtaposition of three distinct spaces: the space where the writing is built; the space where writing has its origin, within the writer; and the space of the page, which is occupied by words. That is to say, the three rooms of writing: the room where the writer locks himself to build his opus, the room that is the creative mind, and “the room that is the book” (*Ghosts*, NYT 170). In *White Spaces*, as later in *Ghosts*, Auster represents the work of writing through the equation between the room and the book: “I remain in the room in which I am writing this”, he says, as though he was occupying the white spaces of the page, of the mind, and of the room. Whichever direction he takes, in this symbolic architecture, the writer has the sensation of being physically confined: when he writes, he enters the closed space of the book; when he interrupts his writing, he paces back and forth in the narrow, confined space of the room¹⁴. This claustrophobic situation is indicative of a certain solipsism in Auster’s writing, a tendency that is reflected in the markedly autobiographical character of his work, as if the poetic persona too was cut off from the exterior. However, the outside world eventually ends up penetrating the self-inscribed mental sphere of Auster’s characters, imposing real consequences to their thoughts and conjectures, and consequently

¹³ After reading this excerpt, the parallel with Samuel Beckett becomes inevitable. His characters literally exhaust, in a systematic way, every possibility of action in a closed field, as in the following passage, taken from *Watt* (1953): “Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed...” etc, etc, through long lines of text. In the dramatic works of Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet and Arthur Adamov, the external world is frequently characterized as threatening and unknown, and the sceneries and situations convey a sense of incoherent discomfort. Beckett’s plays take place in settings that are strange and alien, as if transformed by some surrealistic holocaust and evocative of the devastated city of *In the Country of Last Things*. These playwrights “of the absurd” see themselves as solitary and marginalized rebels, isolated in their private worlds, exercising their very own art in a closed field.

¹⁴ See *Voyage Autour de ma Chambre* of Xavier de Maistre, 1795. This parody of Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey Through France and Italy* from 1768, a semi-autobiographical fantasy) plunges the reader into the atmosphere of the XVIII century and of the great discoveries. But this “journey” is a completely spiritual one, as is its parodic duplication, since the author, with elegant humor, invites the reader to wander about without leaving that room, where he is locked. The book’s success led to a continuation, *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, less accomplished.

admitting the possibility of interpenetration between the mental and the social worlds. In *The Locked Room*, the ephemeral stability of the narrator is broken by the appearance of Fanshawe's letter, coming from the outside world, in his room of writing. In *Moon Palace*, the economic reality forces Fogg out of his white room and into the hostile streets of New York. And in *The Country of Last Things*, it is Anna Blume's foray into the chaotic exterior that ends in idyll and with the miracle of life and of writing, generated in the room of the library. That violent penetration of the exterior into the white space is connoted with a violation of the purity, symbolized by the white colour, of that fertile womb, generator of an imaginary cosmos, aborting the gestation process of writing and thinking.

The problematic of the coexistence of spaces and spatial symbols in literature was addressed by Douwe Fokkema in his study of literary conventions in Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak and Du Perron¹⁵. Gide proposes that “a viagem deve substituir a imobilidade e uma janela aberta é considerada superior a um quarto fechado”¹⁶. No, would Auster reply, as long as you can travel inside that closed room, as in *White Spaces*¹⁷. We can use the metaphor of the concentric circles to identify the hierarchy of Auster's semantic universe. The center of his semantic universe is the notion of consciousness (perception, reflection, thought). This concept depends on the existence of a thinking subject, the writer, who reflects in a state of maximum consciousness. “O segundo círculo formaria o campo semântico de despreendimento (separação, afastamento)”¹⁸. It can take the form of the wall of the room, the wall that frames, in deep solitude, the individual as a character or as the self-portrayed writer himself. “O terceiro círculo concêntrico seria o campo semântico de observação”¹⁹. Auster's character observes and takes note of everything, despite his voluntary seclusion. He does that through the obsessive observation of an object, through stalking, through the exhaustive recording of movements. Or through the evocative power of imagination, endlessly travelling between the four walls, inside the *White Spaces* where everything can coexist.

¹⁵ Fokkema, *História Literária*, pp. 35-57.

¹⁶ Fokkema, *História Literária*, p. 37.

¹⁷ About the supremacy of the eyes of the mind, see *Les Fenêtres* of Charles Baudelaire: *Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée*. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 174.

¹⁸ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

¹⁹ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

But the infinitely plural coexistence of every atom of an imaginary universe is hard to express, to systematize through words: “It comes down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even the things I do not or cannot understand” (GW 87). The goal is not that the text effectively describes the world that it is trying to verbalize, or that the explanations it gives are more than an approximation to the truth. This implies, as far as textual organization is concerned, preference for the continuous flow of the current of consciousness, which does not aspire to a conclusive result, and even less to universal validity. The tendency towards epistemological doubt has implications in the plot. The author is apparently indifferent to the status of his text, caring little about how and where it begins, how it progresses, how and where it ends. In postmodernism, the technique of the multiple ending is amply explored. The open ending is parodied in *Ghosts*, with its final moment when a door to get out of the story is opened, without any additional explanations. What prevails is the importance of the word that invents, that gives shape to the world, and is its only justification. Hence the compulsive need to talk and write, even though this is nothing but the recycling of crystalized meanings, for the postmodernist prefers words to silence. Writing and thinking fill every possible emptiness of the white (blank) space of the room and of the page:

And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. (...) To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. (...) Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here (GW 88).

The voice that describes everything in words can continue indefinitely between the four walls, a space outside of time and its limitations, even much after the events have occurred. The writer-character roams aimlessly inside the room, as if he was travelling through space, through roads, deserts, and cities, ending near an ocean (as the itineraries of *Moon Palace* and *The City of Chance*). Even the narration of nothingness or of events that never happened is an artistically noble task, just like the work of Paul Auster himself is divided between the narrative of imaginary events and deeply inconclusive narratives where nothing actually happens. The postmodern code is based on a preference for non-selection, on the rejection of discriminating hierarchies, and on the refusal to distinguish between fact and fiction, past and present, relevant and irrelevant. Like Paul Auster’s openly pluralistic fiction, “the 'postmodern'

American novel has a (...) equivocal status (...), the specific characteristics of particular works subsumed under that indiscriminating heading”²⁰ (that is, the general concept of “postmodernism”). In postmodern texts, we notice the absence of a well-defined plot and the opposite preference for arbitrary storylines, aside from the stylistic device of continuous enumeration and reworking. All these devices convey, both at the level of the sentence and of the text, the ephemeral character of reality, as they are based on an intellectual experimentation that diverges from any final conclusion. Concerning the relationship between text and code, the postmodernist convention makes use of the metalinguistic commentary, that is, it discusses the codes used in the text itself.

Literarily and biographically, *White Spaces* describes isolation in the delimited space of the room, propitious to introspection and reflection about the outside world, along with an exercise in writing that is self-conscious and precedes a true spiritual revelation. Auster knows that he is a practitioner of an art of solitude, “a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self” (AH 247).

White Spaces proclaims the power of that exile, experienced in the first person:

I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. I can go from one end of the room to the other and touch any of the four walls, or even all the walls, one after the other, exactly as I like. (...) The light, streaming through the windows, never casts the same shadow twice, and at any given moment I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me (GW 85).

In reality, the discovery made was that of formal liberation, the definitive passage from poetry to prose. However, the moment of the conception of *White Spaces*, written in a single night, coincided, by another theatrical intervention of chance, with his father's death. Yet, this traumatic and unexpected event had the upside of providing Auster, for the first time, with some financial comfort, which allowed him to consider, without material obstacles, the decisive option of pursuing a career as a writer. Chance also determined that his father's death would be the motor of *The Invention of Solitude*, his first large work in prose, after the revelation of *White Spaces*.



²⁰ Currie, "The Eccentric Self", p. 53.

The Invention of Solitude is at the same time a poetic form of art inspired in the actual experience of the individual (a fictionalized sequence of *The Art of Hunger*) and the seminal work of Paul Auster's prose. It can be considered a novel-manifesto in two parts (*Portrait of an Invisible Man* and *The Book of Memory*) that is a reference for every subsequent book. *The Invention of Solitude* is not just an autobiographical confession but rather a powerful meditation on questions that are common to all of mankind, with particular incidence on the analytical exploration of the scene of writing, using the writer-character and his experiences as a guinea-pig in this process of exploration of self and of others.

The *Invention of Solitude* is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal (AH 292).

Subjectivity is revealed to be essential to achieve that knowledge, to visualize the projection of the individual and from there derive objective and true conclusions. And autobiographical marks are present in most of the plots of Auster's fiction. They can be summarized as follows: a young protagonist departs in search of someone (frequently a father), facing great difficulties. There seems to be a goal but the protagonist never fully achieves it; if he finds someone in his existential wanderings, that someone is, in reality, himself, at the end of the tunnel or of the labyrinth. The narration of the quest, which is made in a simple and translucent prose, invariably reflects the very process of writing. Sometimes, the characters feel that they are being controlled by a higher entity, that their experiences reflect the movement of thoughts in the mind of an author. Auster puts writing at the center of life and life at the center of writing. Confronted with the situation of "a man sitting alone in a room and writing a book" (NYT 169), Auster turns it into an extremely rich field for meditation, where deep intellectual, historical and personal topics are present and heard. Inside the room of the book, Auster dissects with skillful expertise the dilemmas of the writer, dilemmas that never go away. When Blue "asks how to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?" (NYT 169-170), the answer would simply be to leave that room and that book. However, this is not allowed to the writer-character.

The stones, the walls and the poetic art, juxtaposed in the poems of *Ground Work*, are now replaced, in the prose of *The Invention of Solitude*, by the room, the space of artistic creation, containing an entire universe, a miniature cosmogony, encompassing everything that is vast, distant, and unknown. As if the stones and the walls had built it so that the poetic art could generate the book there, always in solitude, since the room represents the very essence of solitude: “The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself” (IS 143). And solitude is the substance of that book, including its title, its main character, and the biographical circumstances of its writing. But this solitude is an invention of the individual, not the product of a universal metaphysics, it is created through meditation, writing, and the construction of the room and of the book, transformed into a place for insatiable search. “A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude” (IS 136).

To Paul Auster, the term “solitude” is exceptionally complex and not just a synonym for physical isolation, charged with negative connotations²¹. “Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery” (NYT 277-278), as we read in *The Locked Room* apropos of the literary path of Fanshawe (so similar to that of Paul Auster that it even begins by a poetic *Ground Work*), in which the notion/state of solitude appears not just as the motor of the book but also as a demarcation of the artistic maturity of the protagonist. Solitude tolerates creation: the writer-character within the room, that emblematic figure to whom the room can become the experience of everything (or of nothing), believes in what Keats called “the truth of imagination”. All writing possesses elements of this solitude, but few American writers believed as much in the potential of that “truth” as Auster does. Auster sees solitude as a simple fact that is inherent to the human condition, that makes itself felt even in the middle of a crowd, derived from the certainty that true experiences come from within. Introspective contemplation provides more than self-knowledge: within himself, in

²¹ While the English word “loneliness” conveys a sense of abandonment (“I don’t want to be alone, I resent the burden of solitude, I want to be with others”), emphasizing emotion, feeling, the term “solitude” is semantically neutral. It is simply the description of a state: to be alone. Cf. (...) *l’absolu d’un Je suis qui veut s’affirmer sans les autres. C’est là ce qu’on appelle généralement solitude (au niveau du monde).* (...) *Écrire, c’est se livrer à la fascination de l’absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l’essence de la solitude. L’absence de temps n’est pas un mode purement négatif.* Maurice Blanchot, *L’Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) pp. 342 e 22.

solitude, the writer-character discovers the whole world, in a writing that is at the same time solitary and solidary. *L'oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'oeuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude*²². A book of universal scope, like *The Invention of Solitude*, is born of solitude, of meditation within the room: "(...) in the solitude of his room, the world has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once" (IS 162). In this way, a new meaning, already visible in the title, is conferred to the concept of solitude. Solitude can be seen as a space for creation, for cosmic and individual discoveries, for global knowledge, materializing as the omnipresent space of the room.

Edmond Jabès also situates the space of poetry within the room, which possesses a life of its own and which he tries to defend from outside incursions. In his investigation of the scene of writing, Auster takes Jabès's challenge very seriously, entering the room of the book and carefully listening to the whiteness and the silence of the room and of the page. *The Invention of Solitude* contains a text of Jabèsian inspiration, *The Book of Memory*, where Auster explores the space of writing (both book and room), creating a fiction of the book, in a process that the reader is allowed to witness. Blue's already mentioned question in *Ghosts* also animates *The Book of Memory*, which thematizes the room and the book in several ways: A. describes in obsessive detail the room where he lives and writes, besides several other important rooms from his past. He depicts memories in architectural terms, as rooms where contiguous impressions are stored. Auster invokes translation as an image of what occurs when someone enters the room of the book: "Every book is an image of solitude (...) A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own" (IS 136). The intruder invades the solitude of the space of writing, without ever knowing whether he will get out of that violated solitude with a sense of consolidation or feeling weakened. To Blue, that penetration in someone else's solitude resulted in a terrifying *mise en abyme*. The writer resembles a ghost inside the room that is the book, an image that is visible in *The Book of Memory*, which achieves a complete fusion

²² Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

between the life and the writings of A. The only way to get out of the room is, then, to write the book, to create a parallel universe of words, where the character-writer can move as he pleases, without actually leaving the space delimited by his mind, by the page, and by the walls, as in the infinite journeys within the *White Spaces*: “As he writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)” (IS 139).

But the solitude of those who voluntarily or involuntarily lock themselves in the room may in effect imply the impossibility of communicating with others. As in the case of the wall of isolation that the father of the author (the invisible man whose portrait gives the first part of the novel its title, having also inspired *S.A. 1911-1979* in *Ground Work*) has created around himself, distancing him from others in all his human relations, and particularly in his relationship with his son. Through this book, Auster tries to also penetrate in that closed space of isolation, bringing to life, through writing, the man who had just died. Once again, Auster wants to resurrect the stone through the work of writing, or, at least, to avoid that it fades away, that it merges with the wall of death, accomplishing the life transfusion that had begun in his poetic works: “I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him” (IS 6). Taken by surprise by the death of his father, and compelled by the need to write about him, Auster writes *Portrait of an Invisible Man*. This attempt by a son to save his father is reiteratively illustrated throughout the text through the fascination with the story of Pinocchio and Gepetto²³. A., as a writer-character, is trying to do the same for his father’s memory, since, due to his characteristic isolation, he could do nothing for him when he was alive. At the same time, he does everything he can to build the best possible relationship with his own son, from whom external reality is conspiring to separate him. “Room and tomb, tomb and womb, womb and room. Breath and death” (IS 159-160): in this phonetic-semantic wordplay, the room is counterpoised to the tomb, as an attempt to postpone it, or even to annihilate it. The tomb is the end of the journey initiated in the maternal womb, but the room can become another generative womb, creator of perennial writings, in a new cycle of life

²³ “Sam Auster is the first missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones”, writes Charles Baxter in his essay, significantly titled “The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction”, *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 40-43.

and death. The room of the book is the place where death can be transformed into life (that is the revelation of *White Spaces*), because the written universe is not governed by the chaotic and disintegrative principles of the outside world:

Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world (IS 147).

Auster uses the room as a womb to give life to the book, since, even though the room can be a claustrophobic place to the body, it is infinitely fecund to the mind. A. sees an enormous potential in language, imagining it to be the core of being, the genetic material of the world (re)created between the four walls of the room, since language is, in a conception inspired by Heidegger, “o modo como nós existimos no mundo” (IS 161). The room of the book is an alchemical place where Auster hopes to transform death into words of life through the regeneration of the father by the son.

In *The Invention of Solitude*, we find the theme of isolation addressed from two perspectives. In *Portrait of an Invisible Man* we see the solitude of the father character in the third person, the oblivious solitude of someone who lives his monotonous day-to-day life alienated from others, not because of some sort of ideological option, but rather by an inborn feeling of indifference and neutrality: “Solitary. But not in the sense of being alone. (...) Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else” (IS 16-17). Isolation is presented in objective terms, in the description of the very character, projecting itself also in the innumerable rooms of the disproportionately big house where the father lives alone, from his divorce until his death, only staying overnight in that succession of uninhabited locked rooms, in absolute neglect. The house had become a metaphor for the father’s life, the rigorously faithful representation of his inside world. Death is reflected in the progressive emptying of the rooms, which parallels the fading away of the father’s memory, which A. tries to oppose by writing. Since the father is the dominating character, the overwhelming space of that excessively vast house is the center of *Portrait of an Invisible Man*, while A., being the son and the dominated character, is limited to occupying exiguous and frequently miserable rooms, the central spaces in *The Book of Memory*.

The house is the reflection of the most significant events in the Auster family, and, after the family breaks apart, of the existential path of the father character. The question of sharing the house brings about the memory of the divorce of the Austers, and the divorce of A. himself is perceived in connection with the need to move to the room in Varick Street and with the visits to the house of his ex-wife and son. But this is a recurrent perspective not just in the writing of this particular work (by A.) but also in the writing of the work in general (by Auster). Time seems to stand still in his father's house, while he manically tries to make sure that nothing ever changes, even in the most minute details (like keeping the windows always closed), but that vain attempt is refuted by an obvious process of inexorable degradation. That is why A. is so taken by surprise by his father's death, repeating that he seemed to him to be invulnerable.

In *The Book of Memory*, the perspective is changed: Auster (A.) looks at his own relationship with his son in the first person, examining his existential path and the self-imposed isolation of the writer who is trying to find himself. Curiously, his son also feels the need to lock himself in a room in order “to think”. A. reinvents solitude through the recurring metaphor of Jonah's confinement in the belly of the whale, of Pinocchio and Gepetto trapped inside the shark, and through the obsession with the claustrophobically delimited space of the room. He meticulously describes the several and always exiguous rooms he inhabited during his troubled journey, or the way several creative artists approached that same theme. To Auster-son, solitude is conscious, rational, analyzed, even dissected in its implications. The room, as a space soaked in solitude within its four walls, is animated, populated by thoughts:

Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work (IS 77).

It is an interiorized space, of intellectual labor, and not, as it was for his father, a mere place for physical repose. In the small room at number 6 Varick Street, A. writes *The Book of Memory* (“Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits”. IS 88). Auster deciphers his memory, which inhabits the most interior and closed of spaces, the room of the mind. In the room, he writes the book of the memory that is stored in that same room, both of them filled with words and solitude: “This room, I now discovered, was located inside my skull” (NYT

293), using the transcendental discovery of the narrator of *The Locked Room*²⁴. The revelations made possible by the solitude of that room give the writer-character the ability to understand everything at once, and, as soon as he starts to write about that very solitude, to be something more than simply himself:

If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. (...) The pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory (IS 139).

The most complete perception of the endless possibilities of a limited space is achieved in the description of the room of the eccentric composer S. at Place Pinel in Paris. There, S. lived as a castaway in the heart of town, dedicated to the composition of his *magnum opus*, a piece for three orchestras and four choirs that would take twelve days to perform. The generative space of the room is identified with the creative qualities of the composer's mind. Several are the comforting visits that A. pays to that room, as S. reminds him of the real father he never had. Years later, A. is afraid of returning to that place, as he fears that this second father may also have died and he has to empty another room in his memory. In this brief story of S.'s room are again contained the great themes of Paul Auster's work: the exploration of the scene of artistic creation, the father-son relationship, the fear of the emptiness of death, and the cosmogonic power, all inside a simple room:

(...) to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world (...) The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him (...) This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination (IS 89).

Going through rooms distant from his memory, Auster explores the solitude of several artists. He visits the room of Anne Frank, where her diary was written, and evokes Holderlin, at the end of his life, imprisoned by his own insanity in his room at the tower of Tübingen, built by the architect Zimmer (room). Auster directly identifies

²⁴ In *The Locked Room*, that same narrator finds, in the country house that Fanshawe had inhabited in times past, a short poem, coming from the past and written on the wall (cf. *Wall Writing*), after wandering lengthily through the several rooms. "On the second day, examining the rooms on the upper floor" (NYT 291), as if he was examining the rooms of memory, of the mind, of that house which also embodies a stage of Fanshawe's existence.

Anne Frank's room with the room of the book, where she discovered and wrote her identity, since every experience of solitude and self-discovery after the holocaust is inescapably haunted by the absolute isolation of Anne Frank. In her diary and in her room, the young writer tried to order the chaos of the world that surrounded her, so that she could physically and mentally survive. Auster, a Jewish writer, heir of an ontology that was molded by history in its solipsistic solitude, is also trying to reorder the chaotic post-holocaust and post-modern universe through writing, like the Jewish protagonist of the apocalyptic *In the Country of Last Things*. He then moves on to painting, to Vermeer's women, placidly solitary in their rooms, to the painting *The Bedroom* by Van Gogh, described in a letter from the painter to his brother. Auster compares that room to a prison, to a locked room ("The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out". IS 143). In the same way, he recalls a visit to Emily Dickinson's room, at her house in Amherst, Massachusetts, where:

(...) the world was already there, in that room (...) Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life (IS 123).

The Invention of Solitude can be considered a celebration of the room and of the closed space, where the spirit projects itself within the walls, transforming it into a mental uterus, the site of a second birth. In this captivity, the subject (Auster, H"lderlin, Anne Frank, Collodi, Van Gogh, Vermeer, Dickinson) generates, firstly, himself. He passes from mere biological existence to spiritual life. His confinement transforms him into a voluntary pariah, a castaway in the middle of the city, hidden in a secret space of the urban habitat. The subject has to disappear so that he can live again; self-erasure can be redeeming, so Auster's protagonists go to the limits of starvation and physical deprivation. Self-destructive passion that comes close to total annihilation (very similar to the one analyzed by Auster in his essay on Knut Hamsun's *Hunger*) transforms the confinement in the room into a kind of secular, godless asceticism. The room is a prison that opens the gates of creative and spiritual freedom, the subject is a closed room that the writer-character has to explore in order to find a redeeming exit.

The voyage of the mind is an actual voyage, even if the writer-character never leaves the delimited space of the room, the scene of the real human drama, the place where

the subject simultaneously loses himself and finds himself again, where he is fragmented and reunited. The room frames the thoughts of A., like the page frames the writing that conveys those same thoughts. *The Invention of Solitude* ends with a scene of writing in the room, having only the blank sheet of paper, the pen, and the table as props. After the actor-creator travels his entire universe, walking between the table, the bed, and the chair, the words come up, in an autobiographical context very similar to that of *White Spaces*: solitude creates the magical words of the book, and writing reinvents solitude.



*The New York Trilogy*²⁵ appeared as a follow up to *The Invention of Solitude*, as we can read in Paul Auster's interview with Joseph Mallia: "I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of *The Invention of Solitude*" (AH 260). Auster frequently uses a conventional genre, like the police novel, to metaphysical and epistemological ends. He generally starts in the real, outside world (rough, concrete, dangerous), and slowly leads us to another place, an interior, dream-like *moon palace*. On the same occasion, Auster stated that *The New York Trilogy* focuses on the problem of identity, blurring the borders between madness and creativity and between reality and imagination. In *Ghosts*, according to the author, the spirit of Thoreau is prevalent, and the confinement within the walls of New York is very similar to the solitude of the forest in *Walden* (1854). In both cases, perfect isolation is achieved, out of which comes a transcendent capacity to observe and to reflect in the spaces delimited by walls or by the forest²⁶:

The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity - and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his American Notebook, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. "I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than

²⁵ Originally published in the United States as *City of Glass* (1985), *Ghosts*, and *The Locked Room* (1986) by Sun & Moon Press, Los Angeles.

²⁶ Cf. Chapter 5 of *Walden, Solitude*: "I have my horizon bounded by woods all to myself (...) I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. (...) I sat behind my door in my little house, which was all entry, and thoroughly enjoyed its protection (...) Why should I feel lonely? (...) What do we want most to dwell near to? (...) but to the perennial source of our life (...)". Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch (New York: Bantam Books, 1962) pp. 200-8.

anything else I've read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself (AH 263).

The eventual fragmentation of the fictional universe created by the writer-character is counterbalanced by the framing on the page, through the writing that builds a legible cosmos out of the imaginary chaos. That framing also includes the search for an objective space where the individual can stop his own fragmentation. Nathaniel Hawthorne, a tutelary figure mentioned in *Ghosts* and clearly prominent in *The Locked Room*, locked himself for twelve years in a room so that he could begin his written work²⁷. Herman Melville, another of Auster's favorite authors, searched for his own identity in sea adventures. By transferring those adventures into writing, he secured his place in literature. It's the classic search for an identity and for a place in the world, only possible, in postmodernity, through protective, but also creative, seclusion within the room, amidst the city's wilderness²⁸. In *The New York Trilogy*, the external labyrinth is the city of New York itself, an iconic city for postmodernism, as it is where the question of the identity of the individual, which gets diluted in the crowd of the metropolis²⁹, is most acutely felt. New York has the utopian image of a space that is inexhaustible, that invites exploration, since there is a correspondence between the vastness of the natural space and the wild space of the forest of skyscrapers, like utopia and dystopia. In the essay *The Decisive Moment*, in *The Art of Hunger*, Auster analyzes the poetry of Charles Reznikoff, whom he classifies as "a poet of the eye (...) For it is he who must learn to speak from his eye and cure himself of seeing with his mouth" (AH 35). Like Auster's, Reznikoff's work is deeply rooted

²⁷ In fact, *The Locked Room* explicitly evokes Nathaniel Hawthorne's first novel, edited in 1828, and whose publication was interrupted in the following year. *Fanshawe*, as it is pertinently titled, far from being considered a masterpiece, contributes, however, to the study of the author's literary trajectory. Hawthorne would have paid one hundred dollars to editors Marsh & Capen from Boston for the anonymous publication of a thousand copies in October 1828. Cf. Edwin Haviland Miller, *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991).

²⁸ "In democratic countries', Tocqueville presciently noted, 'each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely, himself.' (...) This near pathological individualism, romantic solipsism and debilitating concern with 'finding yourself' finds expression in the frantic search for instant salvation in a waste of novel therapies. (...) The interminable quest for the chimera of an inviolable identity follows inevitably from the belief that one can never be happy, authentic, genuine, sincere or 'free' until one has finally discovered, through the perilous voyage of self-exploration (an infinite regress to an ever-receding origin), that El Dorado of pure presence and unmediated plenitude of being: The Real Me". Currie, "The Eccentric Self", pp. 58-9.

²⁹ On the isolation and alienation of the individual locked in his room amidst the metropolis, see *Manhattan Transfer* (II. *Metropolis*) by John Dos Passos: "He walked home fast, ran up the stairs, and locked the room door behind him. The room was quiet and empty". John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1925) p. 14.

in New York City, where the poet wanders about through writing³⁰. But Auster knows that the omniscient identification with the metropolis is born from invisible observation, from blending with the city's stones and walls:

If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet - the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity (AH 38).

If: "Lives make no sense, I argued" (NYT 250); "The point being that, in the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense" (NYT 253); "In the end, each life is no more than the sum of contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulge nothing but their own lack of purpose" (NYT 217), a possible solution is to get locked in a room and, within it, create a personal and imaginary meaning for everything, that is, to rewrite the universe. According to Paul Auster's own words: "stories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. This is what keeps me going - the justification for spending my life locked up in a little room, putting words on paper"³¹. Auster's characters use very particular routine processes to structure existential chaos, and all of them have to do with writing

(like the detailed records, reports and catalogs of Stillman, Blue, Quinn, Jim Nashe, Maria Turner). As an alternative to the ineffectual system imposed by external reality, those characters-writers-recorders show an elitist and classical need for order, associated with an anarchistic impulse to destroy pre-existing systems, in a reactionary vision of ideal order. Language can rearrange the world because it is intimately connected with it ("The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign. Verbal communication can never be understood and explained outside of this connection with a concrete situation"³²); the concept of a unified and closed text changes to that of a plural and open text, to use Roland Barthes's distinction³³. The urgency to methodically fill the room and the

³⁰ In *The Art of Hunger*, Paul Auster transcribes a pertinent fragment of Reznikoff's poetry: "I like the sound of the street - / but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door. / I am alone - / and glad to be alone; / I do not like people who walk about / so late; who walk slowly after midnight / through the leaves fallen on the sidewalks. / I do not like / my own face / in the little mirrors of the slot-machines / before the closed stores" (AH 38-39).

³¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 119.

³² M.M. Bakhtin (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. by Ladislav Matejka e I.R. Titunik (New York and London: Seminar Press, 1973) p. 95.

³³ Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) p. 158.

blank page has to do with the great ghost of Auster, the fear of emptiness, symbolized by death. That's the reason for the open endings in his stories, as death remains a mystery without solution. The idea that "lives make no sense" explains the absence of a definite meaning to *The New York Trilogy*, and its inconclusive and frustrating endings. Due to that inability of attributing meaning to human existence, the endings of Paul Auster's narratives establish a compromise between individual and surrounding reality.

In *The New York Trilogy*, Paul Auster travels by writing, presenting extreme situations, focusing on solitary characters without restraints and with a great need to communicate, beyond the physical barriers that are the walls of the rooms where they isolate themselves. The written journey is equivalent to a motion of the mind, and to walk becomes the factual representation of the cognitive process. In *White Spaces*, Auster conceptualizes movement not as a simple function of the body but rather as an extension of the mind. Inside a simple room, the writer-character can experience the infinite possibilities of a limited space, because words shape and expand both mental and material spaces. In Auster's fiction, the spaces of the city, of the mind of the author, and of textuality implode into a space of verbal representation, in an area that is clearly demarcated by physical and metaphysical walls. This "area" presents similarities with Brian McHale's theory that postmodern fiction builds spaces that allow for experimentation, opening new ontological existences in a territory situated between two worlds, the "zone"³⁴. This originates the need to create the written work in order to survive and to confer meaning to existence and to the world, as things only exist as long as we see them and (de)scribe them. From this perspective, the empirical subject, with his series of subjective states, makes up the whole of reality, and other subjects, which supposedly exist, do not have an independent existence any more than a character in a dream does. This is simply a picture of the process of written cosmogenesis, whose entities, being apparently real, are nothing but mere products of the writer-character's imagination, without which that universe would never have existed. But the solipsism of the writer-character presupposes total isolation, as he has created a world of words that cannot exist independently from his thoughts. The room symbolizes that world, made by writing and for writing.

³⁴ McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 43-58.

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
Another ghost.
Exactly (NYT 175).

In *Ghosts*, appropriately called the *Inward Gaze of a Private Eye* by Stephen Schiff³⁵, Blue and Black are face to face in their rooms, space for reflection, solitude, and knowledge. Blue is confined, as is Quinn, and he too observes another while, in reality, he is observing himself, in a mediated process of self-discovery. Initially, Blue sees his solitude with some optimism, as it has allowed him to become his own master, like Quinn and Marco Fogg when they set themselves free of everything in the middle of the city. But Blue ignores that he is also falling into a dark cave (room), where his identity will be questioned, transformed, and, ultimately, in risk of disappearing. "All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out" (NYT 145). By observing Black (darkness, absence of color and light), he also enters the dark cave that is the unknown that is inside every human being and himself.

In his first incursion to the interior of Black's room, Blue realizes he is entering something more than a simple and trivial accommodation. When he goes inside, "the door will open, and after that Black will be inside of him forever" (NYT 183). To enter Black's room will be like entering the mystery, and to explore it will be like entering the mind of Black himself, the last place to explore, in this endless exchange of glances. "The door opens, and suddenly there is no more distance, the thing and the thought of the thing are one and the same" (NYT 184). Blue enters the room of Black, who seems to await him, and steals his writings, which are but the useless reports of Blue himself. "To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it" (NYT 190). As in *City of Glass*, the police novel converts into a narrative of self-discovery. Blue has entered the space of the room and of the mind that that room gives a material form to, he is inside the sacred space of the man he has been observing for more than a year, and, because of that, there is a certain feeling of disappointment with the mute austerity of the room.

³⁵ Stephen Schiff, "Inward Gaze of a Private Eye" in *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987), 14.

There are no images that evoke Black's affections, since there are no connections with the outside world. "It's no man's land, the place you come to at the end of the world" (NYT 185): here, only the characters move about, in an empty no man's land, between fantasy and reality, as a page that is still in blank. At the end of the world, everything is put into question and everything will have to be rebuilt, in a new cosmogony by the hand of the writer. This is a *White Space*, antithetically inhabited by Black, where perfect order and the endless book reign supreme. The room is just the space of writing, it exists so that the book can be created or infinitely reread within it:

It looks like a big book, Blue continues.

Yes, says Black. I've been working on it for many years.

Are you almost finished ?

I'm getting there, Black says thoughtfully. But sometimes it's hard to know where you are. I think I'm almost done, and then I realize I've left out something important, and so I have to go back to the beginning again. But yes, I do dream of finishing it one day. One day soon, perhaps.

I hope I get a chance to read it, says Blue.

Anything is possible, says Black. But first of all, I've got to finish it. There are days when I don't even know if I'll live that long (NYT 185).

The void witnessed on this first visit only adds to the mystery and to the recently discovered torment of Blue's self-questioning. The room is just the scene of the drama, not an explanation of its protagonists. To enter or to leave it is like entering or leaving the story that took over the lives of Blue and Black. "What if he stood up, went out the door, and walked away from the whole business?" (NYT 186), ponders Blue in what can be understood as curious metafictional allusion by the character. Impossible, because to leave the room, to get away from the story, is the same as leaving the life that is conferred by the book to fictional instances. Fate must be fulfilled: Blue will only leave the room in the last lines of the story, after he kills Black and deciphers the mystery of the book, written and lived by both of them.

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it (NYT 195).

"The end of it" ... of Blue, of Black, of the mystery, and of *Ghosts*. On the other hand, to enter Black's room alone, without using a disguise and with direct access to the written work, is a way to acquire the key to the enigma that became the center of the lives of both of them. However, the key reveals itself even more enigmatic than the mystery, because chance ("the light falls by chance on a pile of papers stacked neatly

at the edge of Black's desk", NYT 188) determined that Blue should pick up the pile of papers that contains his own reports. Chance and text are interlinked in the best postmodern fashion, bringing to mind the origin of the text of *City of Glass*, which, according to Paul Auster, was caused by chance, by a mistaken phone call. A mysterious interlocutor also takes Quinn for a certain Paul Auster, the owner of a detective agency. In reality, the novelist Paul Auster is the "agency" where all the complex characters in *The New York Trilogy* derive from. In the same way *The Red Notebook* is a written record of chance happenings that took place in the author's life, Blue's reports were a written record of all the (chance) occurrences in Black's life. Not being an intellectual, and even less a reader, Blue metamorphosed into a writer, that is, into someone who lives inside a book³⁶. He becomes a virtual prisoner in his own room and he understands the writer's terror:

(...) seeing the world only through words, living only through the lives of others. (...) There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (NYT 169-170)

It is the primal condition of the imprisoned writer, looking at the blank page without the structures of the story, of the plot, or of the action to support him. Blue is lost in the book and in the room. Blue's suspicions that his life had been captured in a book are confirmed during his two visits to Black's room. But it was he himself who created the room that imprisoned him, since Blue and Black were writing the same work. When Blue understands that Black is his double, he also realizes that Black's room is another scenery of writing. By being confronted with Black's writing, Blue recovers his own writing and understands what he has become. Because to enter the room is the same as to enter the soul of the person who inhabits it or who writes in it. Once again, "to enter Black (...) was the equivalent of entering himself". Through writing, Blue confers meaning to Black's existence, in his total isolation, structuring it and avoiding its fragmentation. And he similarly structures his own existence, since, in this mirror-like universe of doubles, we can't know for sure who is the satellite of

³⁶ Cf. the words of Paul Auster himself in "Why Write?", an essay in the homonymous *Why Write?*: "If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer" (p. 25). Or, according to Maurice Blanchot: *Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude ou menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel*. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 27.

whom. In a wider context, some cultures and civilizations, with their respective universes, also find the basis for their cosmognosis in writings, through books such as the Bible, the Koran or the Talmud. As an author of ordering, cosmogonic writing, Blue acquires power over Black and over his own destiny. In fact, Blue physically dominates Black, puts a more than probable violent end to his existence, and decides the end of the story by leaving the room of the book for good. Through the character, Auster paints the portrait of a kind of writer about which Blue knows nothing about: the postmodern writer³⁷. “There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book” (NYT 169); here is the solipsistic solitude of the writer, in a society that is fragmented in isolated individuals. By leaving the room, Blue also leaves the book and all the cosmogonic power that the work of writing had conferred him.

Ghosts had its origin in *Black-Outs*, an almost completely unknown unpublished play in one act from 1976³⁸. In this play, the scenery is similarly closed and limited to an out-of-use office, filled with papers and archives, with a single glass panel door and two windows, bringing to mind Beckett’s dramaturgy. There inhabit characters almost homonymous to those of *Ghosts*, in a very similar context: Green is a submissive and silent writer of words dictated by Black, who defines himself as being merely “a mão que escreve as palavras”, just ears, no mouth, evoking Bartleby. The character of Blue, long awaited, finally enters the scene, penetrating the closed (and black) space of Black by the door, after having seen Green through the window. These are the only ways of communication with the exterior, as no one gets out of this room, in a complete self-imposed solitude. Blue too had, in the past, obsessively observed a man who, like him, lived in complete solitude. At the window, he observed his object and wrote about it, in what turned out to be a subtle way of annihilating it. In fact, by transforming the subject into words, Blue took away his ability to exist independently from those words and from the writing controlled by him. He transformed him into a

³⁷ “There is perhaps a further homologous correspondence between the problem of personal identity (character, the subject) within the postmodern text and critical uncertainty as to the generic identity or status of the postmodern text itself: the rejection of a single, consistent style or genre related to the liquidation of illusory self-identity”. Currie, “The Eccentric Self”, p. 66.

³⁸ Published for the first time by Gérard de Cortanze in the dossier dedicated to Paul Auster, in *Magazine Littéraire* 338 (December 1995), 50-8. The quotes used here are translations from the French version of *Magazine Littéraire*. *Blackouts* is mentioned in *The Locked Room* as being the title of one of Fanshawe’s successful works.

character dependent upon an author, in the same way Blue himself depends on Auster in the context of *Black-Outs*. Blue exerted the author's maximum authority, transformed into a despotic solipsist: "Não. Tudo desapareceu. Nós fizemo-lo em palavras, é tudo". That is the plot of *Black-Outs*: Blue relates how he recorded in writing everything the "homem observado" did, and Green records in writing everything Blue says.

As in *Ghosts*, Blue describes the room of the "homem observado" in terms of complete austerity and isolation from the exterior, focused solely on the writing of the work to which, according to him, he dedicated his whole life. Inside the room, there is only the work of writing, in a metaphor for the writer and his mind, where the words and the book dominate everything. This endless and circular story, with an opening ending consisting of a dialogue that restarts, is closed in a room, with characters that never leave, nor contact the exterior. They will forever remain trapped in there, as the story as no end and always concludes with the preparation for a new and endless dialogue, as if they were walking in circles within the room, in an infinite and impossible to fill *White Space*. The rectangular space of the room (scenery) squares within itself the infinite circle of the story³⁹.

In similar fashion, the closed and well delimited space of *The Brooklyn Cigar Company* in *Smoke and Blue in the Face* is the central stage for both stories, in the written version as in the cinematographic version. The characters are introduced as they enter this stage, an interior space decorated and characterized with extreme care, as highlighted by Paul Auster and Wayne Wang. In *Smoke*, Paul Benjamin's apartment, the exiguous center of a life of work and solitude, is completely austere, devoted exclusively to writing, and indicates a mere survival at a personal level. If Benjamin's biography brings to mind that of Quinn in *City of Glass* (writer going through a crisis, dead family), his room also evokes those of Quinn, Blue, A., Samuel Farr, Marco Fogg, Ben Sachs's cell, Jim Nashe's trailer. And, once more, *Bartleby's*

³⁹ Cf. (...) que l'oeuvre soit infinie (...) l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (...) L'infini de l'oeuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. (...) L'oeuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là - pour une part du moins - la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, pp. 10 e 53.

office and room, with its window facing a brick wall, the small niche to sleep, and the tiny kitchen: “The workroom is a bare and simple place. Desk, chair, and a small wooden bookcase with manuscripts and papers shoved onto its shelves. The window faces a brick wall” (S 28). Everywhere, vestiges of an extreme solitude and exclusive dedication to writing. That solitude is broken when Paul Benjamin lets in that closed space of isolation another character, Rashid, who reawakens him to life⁴⁰.

The magic of the interior space reappears in *Auggie Wren’s Christmas Story*, a peculiar Christmas story inserted in *Smoke* and published for the first time in the Christmas of 1990 in *The New York Times*. The central scenery is the interior of an old black lady’s apartment in Boerum Hill’s chaotic projects, a place that’s uninviting but which has a dose of Christmas magic capable of awakening a sense of human solidarity apparently missing in New York City, so often another *Country of Last Things*. That Christmas magic is broken when Auggie leaves the small apartment, closing the door on the story and losing track of the old lady forever.

The Locked Room, third narrative of the trilogy, offers us a deceptively childish parallel of the room, solitary closed space of meditation with universal reach, represented by the box where Fanshawe used to close himself when he was a child, so as to exert what the narrator saw as a magical power: “It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good” (NYT 220). This definition of the magic box would be entirely adequate to characterize the sublime confinement within the room that is the book, and almost transcribes the ideas in evidence in *White Spaces*: “I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. (...) I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me” (GW 85).

Fanshawe achieves unique thoughts and abilities in the most secluded and secret spaces, which, in reality, are located within his mind, which fills them, attributing to them a cosmogonic meaning (“This room, I now discovered, was located inside my skull”. NYT 293). That space of impenetrable secrets is a kind of “room of one’s

⁴⁰ With *Smoke* and *Blue in the Face*, Paul Auster had the opportunity to leave the room, and yet to continue writing: “It was a great experience, it got me out of my room”. Kenneth Chanko, “Smoke Gets in Their Eyes” in *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30/July 7, 1995), 14-15.

own”, to adapt Virginia Woolf’s expression. In the interior room, the process of literary creation, which is even more interior, as it is a psychological process, takes place. However, the ultimate truth is beyond the narrator’s reach, and, because of that, it is also unattainable to the reader. While Fanshawe never invites his friend inside the box, Aesop shares with Walt his imaginary world of words, disclosing horizons which will, much later, allow Walt to write the story of his life. It seems to be easier to share the words that are already written than the magical space of creation, exclusive property of the artist writer. We never have access to the content of Fanshawe’s travels and meditations within the box, or to the content of the book where for six months he annotated the motivations that led him to cloistering himself. That red notebook is given to the narrator, immediately read, forgotten, and destroyed, without offering any teachings or disclosures, in the last instants of *The Locked Room*. In fact, even though Fanshawe refuses to leave the closed room, he leaves his red notebook, which he affirms will clarify his plans, to the narrator. Declaring he has ingested poison, he does not fear any intervention from the outside world anymore. However, there is nothing revealing in the content of the book that would extend its referential field to the two preceding stories in Auster’s trilogy. As the narrator acknowledges, the book remains one last monument to Fanshawe’s unintelligibility: “Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible” (NYT 314). Hesitating at each step, at every word he encounters, the narrator destroys the book, page by page, as he reads it, and reaches the end of *The Locked Room* at the same time as the reader and with an identical degree of knowledge.

That is also the case with Fanshawe’s posthumous best-sellers, *Neverland*, *Miracles*, and *Blackouts*, edited by the narrator but whose content we ignore, just as we ignore the content of Ben Sachs’s *Leviathan* in the homonymous *Leviathan*, or of Samuel Farr’s infinite book in *In the Country of Last Things*, works of supposedly universal and transcendental scope, true revelations, in the sacred sense of the term. We also do not know the context of the book where Quinn annotates his last thoughts of super-human scope, or of the work to which Black devoted his entire life. Even the poetic persona of *White Spaces* is just “on the brink of discovering some terrible, unimagined truth”, which will remain undiscovered, or which, at least, he does share with the

reader. Because the imaginary universe can be ordered by the writer-character, but not explained in its essential mysteries, those of creation and death:

(...) Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out.

Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all (NYT 220-221).

These are works which describe universes untouched by the conditions of narratability, trapped by an inenarrable closure. Auster uses the mystery novel to explore linguistic and philosophical absences, deliberately avoiding solutions, since he understands that, as an author-detective, he cannot find the single clue, the simple answer. He writes a novel about higher metaphysical quests. These references are meta-textual commentaries on an unknown original text, and they point to the world-creating and world-destroying power of language (“American postmodernism may be seen to endorse a rhetorical view of life which begins with the primacy of language”⁴¹) and to the relationship between fictional being and illusorily real being. A cycle of fictional creation, destruction, and recreation is evident in the cosmogonic process of the writer of fiction, underlining his freedom to project a world (“Shall I project a world?”, cries Pynchon’s hero in *The Crying of Lot 49*⁴²). In this process, we get a glimpse of some of the characteristics of the ontological structure of fictional works and of their worlds that postmodernism displays. The postmodernist simultaneously confirms and subverts the power of literary representation, since it is necessary to recognize the existence of a system in order to then reject and deconstruct it. Like Auster does with Northern-American literary tradition (from names like Melville and Hawthorne to the tradition of the dark mystery novel *à la* Philip Marlowe), which he needs as the entity underlying its own parody⁴³. The postmodern equivocity emerges

⁴¹ Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

⁴² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York: Bantam Books, 1966) pp. 59 e 63.

⁴³ An emblematic example of this subversion is the moment when the narrator of *The Locked Room* "baptizes" the girl in the Parisian bar as Fayaway, and himself as Herman Melville, evoking the author of *Moby-Dick*, a book that Sophie had given him.

in Auster in his anti-mystery and anti-epistemological novel, leading him again to the ontological categories of writing⁴⁴.

The reference to the red notebook of *The Locked Room*, successor of the red notebook of *City of Glass*, immediately evokes the homonymous work from 1993, *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*⁴⁵. In his second true story, Auster describes a one year period he spent in south France, in 1973, staying at an isolated country house, a place favorable to the work of a young writer. Solitude always appears linked to the work of writing, and the house in stone, a closed space delimited by thick walls, works as the motor of the story. In that old labyrinthine space, the character has a troubled existence (in itself a labyrinth), calling to mind the house of A.'s father in *The Invention of Solitude*, or the house-school of the childhood of Edgar Allan Poe's *William Wilson*, a character chosen by Quinn as a literary pseudonym.

On the one hand, the place was beautiful: a large, eighteenth-century stone house bordered by vineyards on one side and a national forest on the other. The nearest village was two kilometers away (...) It was an ideal spot for two young writers to spend a year, and L. and I both worked hard there, accomplishing more in that house than either one of us would have thought possible.

On the other hand, we lived on the brink of permanent catastrophe... (RN 4).

As in *William Wilson*, the mansion, despite being a labyrinth, is a source of pleasure to him: "But the house! - how quaint an old building was this! - to me how veritably a palace of enchantment"⁴⁶. The interior space, filled by specular multiplication of the rooms, is inhabited by shadows and by the ghost of the other, of the double. Once again, the question of identity is inseparable from the importance of the space. Poe's mansion is a physical labyrinth with an interior counterpart at a mental level, which provides the story's tragic density, helped by its claustrophobic aspect, with its

⁴⁴ The fragmentation of the equivocal postmodern identity applies not only to the problematic of the subject but also to that of the literary genre itself: "The plausible coherence, pre-existent unity and propriety of the firm and fixed identity has also been called into question. (...) a recognition of subjectivity as the trace of plural and intersecting discourses, of non-unified, contradictory ideologies". Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

⁴⁵ See *Le Cahier Rouge* by Benjamin Constant (1767-1830), French writer and politician of Swiss origin, and one of the creators of liberal ideology. *Le Cahier Rouge* is about the wanderings and experiences of his adventurous youth, through the cities of Europe, discovering the world, gambling, and women. Focalized on a narrator-self, it transcribes personal experiences, enriched and objectified through reflection. The manifest conflict between self and society is already the promise of an unstable future for the author. In its homonymous work, Auster also mentions his own bumpy passage through Europe, during a period of drift in his youth, and reflects on several important episodes of his existence. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, edited with an introduction by David Galloway (London: Penguin Books, 1968) p. 161.

specular multiplication of the character, paralleling the mansion's rooms. It should be highlighted that, during a part of his stay in France, Fanshawe had inhabited a particularly solid and isolated building (in a fictional transposition of the autobiographical episode in *The Red Notebook*), but one which allowed him a unique work of observation, reflection, and writing, in a clear image of the subject himself (the self as a house), unwaveringly isolated from everybody else. The closed room where the narrator finally finds Fanshawe also has a physical situation (in Boston. See AH 276) and an intellectual situation (the mind of the narrator, where Fanshawe had always been) at the same time. The room is at the same time actual space and space made of thought and for thought⁴⁷.

Even though dominated by the inhibiting ghost of Fanshawe, the narrator, being himself a writer (in a secondary role, evidently), is also aware of the cosmogonic power of writing and of imagination. However, since he is a character in self-fragmentation, that awareness only appears as a recollection from a distant past, or in moments of hallucination. Evoking the time when he was a census worker in Harlem, the narrator recalls the difficulties he faced to open doors, to get people to reveal their domestic interiors. He then became an inventor of infinite identities, locked in the solitude of his room, taking great pleasure out of that, and even a certain sense of social duty, in one of Auster's very rare references to external social and political context. The narrator elaborated a written cosmogony within the room: "It gave me pleasure to pluck names out of thin air, to invent lives that had never existed, that never would exist" (NYT 250), this is the work of writing, of the novelist. But this cosmogony, that the narrator assumes to be imaginary, penetrates the "reality" of the story imagined by Paul Auster (who had already been a character in *City of Glass*, although the author asserts he's not an autobiographical subject), in a *myse en abyme* about the work and the creative power of writing. Auster justifies that infiltration on

⁴⁷ On the other hand, the room which Poe describes in his essay "The Philosophy of Furniture" can be considered the "anti-room" of Auster and his characters, as though in a postmodern deconstruction of the American canon pioneered by Poe. "A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. (...) Even now, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found". *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976) pp. 14-18. The Apollonian sobriety of the room of Poe, who seems to have inaugurated the literary motif of the closed room in *The Murders in the Rue Morgue* (1841), does not reach the austerity of Auster's room. Poe seems to describe his own room as a space of superior refinement, while Auster's is instead a space of superior writing and meditation.

the machine of the book, in *City of Glass*, as a desire to climb over the walls that isolate fiction from reality. Later, in the period of delirious decadence in Paris, the narrator characterizes himself as a sublime alchemist who can change the world at will, just because he had attributed an imaginary identity to a stranger: “I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it. Nothing could stop me anymore” (NYT 296). Nonetheless, this new image of the divine power of the writer ends violently for the “sublime creator”, with a good dose of irony.

The closed rooms where Fanshawe locks himself in (both in his mind and in external reality) possess points of observation of the surrounding universe, without which the reflection and written production would be merely abstract. The narrator mentions that Fanshawe’s capacity for observation has reached impressive levels of clarity and aptitude, being capable of seeing and writing almost simultaneously: “By now, Fanshawe's eye has become incredibly sharp, and one senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed, the two acts now almost identical, part of a single, unbroken gesture” (NYT 277). As we mentioned before, the eyes convey images to the mind (in *Moon Palace* we read: “‘Dammit, boy,’ he would say, ‘use the eyes in your head!...’” MP 120) in the same way that windows carry images to the inhabitant of the room, with a consequent work of writing. The book is written within the room of the mind, and the windows that are eyes and words are interposed between the room and the world. As we read in *Ghosts*, relating to Blue and his reports: “Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world” (NYT 146). Here we find, in a metaphor, the relation between sign and referent, between word and world, being the latter filtrated by the mind of the writer and by words, that is, denaturalized, as in Plato’s *Cratylus*⁴⁸. The power of literary representation reflects the cosmogonic power of the writer, who, in postmodernism, simultaneously writes and subverts narrative conventions, abolishing preexisting and independent meta-narratives, as Jean-François Lyotard asserts⁴⁹, challenging the realist notion of representation that

⁴⁸ To Cratylus’s assertion that language corresponds to the deep meaning of things, Socrates objects that words express the image, and not the reality of the world.

⁴⁹ Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*.

presumes the transparency of the medium, and thus generating an alternative written universe.



Leviathan (1992) works almost as a rewriting of *The Locked Room* in its revisitation of, among others, the theme of solitude, the exploration of closed spaces and their recurrent symbology, and, in particular, in the eternal self-reflexive analysis of the scene of writing. Here, we find a marked metafictional awareness *ab initio* in the long contextualization that the narrator, Peter Aaron (P.A. / Paul Auster), gives us about the circumstances of the compulsive writing of that urgent narrative. When Aaron reads the news that an unidentified man exploded in a road in North Wisconsin, in an allegory of the fragmentation of the postmodern subject, he immediately knows it is Benjamin Sachs, his best friend and a promising novelist. From that moment on, Aaron takes on the task of solving the mystery surrounding Sachs's life and death, starting a journey that is at the same time one of self-discovery.

The house in Vermont where Peter Aaron writes the story of *Leviathan* has solitude as its main appeal. The room in the small, deteriorated annex is the ideal place to write for the ascetic writer, calling to mind *The Invention of Solitude*, favored by both Sachs and Peter, his double. That room is dominated by written and spoken words which get trapped between its walls, floating in the air or captured in writing:

It's as if his words were still hanging in the air around me (...) nothing that he said should escape this room. (...) Until the moment comes for me to show what I've written here, I can comfort myself with the thought that I won't be breaking my word (L 9).

The writing and the room are always linked together. Some of the dialogues and encounters crucial to the development of the action also take place there: the first and last scenes of the book (two interviews with FBI agents, between which Peter relates the entire story) happen at the house in Vermont, and address not only the mystery of Sachs but also the mystery of writing, in which agent Harris takes a keen interest. In the last moments of the novel, Peter takes Harris to the studio where he will set free the words of the story that was narrated and written in that place.

Symptomatically, Sachs's first book was written in the solitude of a prison cell, a peculiar "locked room":

The book itself doesn't mean much, But I suppose I'm still attached to the place where it was born.'

'And what place was that?'

'Prison. I started writing the book in prison.'

'You mean an actual prison? With locked cells and bars? (L 19-20).

The prison cell, like a monastic cell, is a prefiguration of the writer's isolation and asceticism at its most extreme, solitary as a monk in his mission of awakening others to reality through writing. The displacement of the protagonist from the center to the margins of society seems inherent to that mission. Emerson's epigraph "Every actual State is corrupt" should be kept in mind during the reading of *Leviathan*. There are no quotes taken from Thomas Hobbes's *Leviathan* in Auster's homonymous novel. However, the conflict between individual interests and the common good frames the actions of the characters. For Hobbes, it is the selfish needs that govern human behavior, and not common goals. Sachs was imprisoned (condemned to institutional and punitive isolation) for refusing to participate in the moral corruption of that same society, symbolized by the Vietnam War. But from isolation imposed by oneself or by others, the written work is born, as the power of the mind is unbreakable⁵⁰. A., Quinn, Blue, Black, Sam, Rushdie, and writers in general, in the way Auster sees them in *The Red Notebook*, also write in isolation, separated from the outside world by physical or metaphysical walls. When devoted to the written cosmogony, solitude offers incomparable freedom, allowing the subject to fill the empty space with entities from his imagination: "You'd be surprised how much freedom that gives you" (L 21). Aaron, the eternal double of Sachs, also finds in the autobiographical recurrence of the minuscule apartment on Varick Street his austere cell where the work of writing is the only activity possible. This new space will be equally filled by meditation and words, as in the episode of A. and S. in *The Invention of Solitude*:

It was basic, nonsense survival, but the truth is that I was happy in that room. As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought. (...) But I started working on my novel again in that room, and little by little my luck changed (L 56-57).

⁵⁰ Cf. the poem of Richard Lovelace written in *London Gatehouse Prison*, in 1640: "Stone walls doe not a prison make, / Nor Iron bars a Cage; / Mindes innocent and quiet take / That for an Hermitage; / If I have freedome in my Love, / And in my soule am free; / Angels alone that sore above, / Injoy such Liberty".

The biography and characterization of the several characters of *Leviathan* are illustrated through the description of the spaces they inhabit. Rooms, houses, places where life and artistic creation occur, and their respective changes in the stories of Peter and Delia Aaron, Ben and Fanny Sachs, Maria Turner and Lillian Stern, are given great importance, forming a veritable biography in space. On the other hand, the characters's existential crises are always associated with a change in living place. As had already happened in *The Invention of Solitude* with A. (Peter Aaron/Paul Auster/A.), the troubled move of Aaron and Delia to the decrepit country house in Dutchess County illustrates well their economical and personal vicissitudes, with a marriage in its terminal stage. When Delia and David move to an apartment in Cobble Hill, in Brooklyn, there is an immediate rapprochement between father and son and an unsuccessful attempt of reconciliation of the couple. The apartment in Carroll Gardens, successor to the one on Varick Street, allows Peter to enjoy more time in the company of his son. Similarly, in *The Locked Room*, the progress of the emotional and economic success of the couple formed by Sophie and the narrator is reflected by the communion of interior spaces and by the successive moves from apartment to apartment. The later deterioration of that relationship finds its echo in the hotel rooms and brothel rooms that the solitary narrator frequents in Paris. The first characterization of the eccentric Maria Turner includes a reference to her attic studio on Duane Street. Ben and Fanny Sachs's happiness is reflected by the power of attraction of the house in Brooklyn. Peter's brief stays in the peace of this domestic interior accentuate, in a very negative way, the family war (described through the use of war vocabulary and metaphors) that awaits him outside, at his own house. The contrast between the interior comfort, within walls, and the discomfort of the outside world is equally visible in *City of Glass*, in the visit to the Austers's house, and in *The Country of Last Things*, in the room of Anna and Sam in the library, or Boris Stepanovitch's small apartment. When Ben Sachs is transformed into Phantom of Liberty, his ceaseless and solitary pilgrimage through America is reflected by the whirlwind of successive hotel rooms and rented apartments, refuges, though not homes, where he patiently prepares his work of liberation, to which we will sacrifice his life.

The interior space, the room, the house, are the space of confidentiality. It is there Peter writes the confession that gives substance to *Leviathan*. That is how the book starts and also how it ends, by passing the secret to Harris. The secretive last revelations of Ben to Maria concerning the identity and fate of the Phantom of Liberty occur in interior spaces. After staying with Maria Turner, Sachs moves to Lillian Stern's house, with its closed and enigmatic space, and both cases result in more or less required or consummated romantic relationships. After the incident of the fall, during the celebrations of the Statue of Liberty, Sachs only tells Aaron his version of the events in the privacy of his house. This becomes even more significant if we recall that the main consequence of that fall was Sachs's total and inexplicable silence for several days. The fall illustrates well the abrupt transition from a comfortable interior, in the seductive company of Maria, to the hostile exterior, a sea of darkness and death ("...and an instant later he was falling head-first into the night". L 111). The interior space is represented as a sanctuary, evoking the maternal womb, not only in its capacity to generate writing, but also in the affectionate protection it provides. Similarly, in *The Music of Chance*, Jim Nashe's car is a sanctuary, a refuge for wandering thoughts, like a room in motion: "The car became a sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore" (MC 12). In a similar drift to that of the Phantom of Liberty, during his wandering about America, Nashe stays in innumerable hotel rooms and eventually spends some time with Fiona Wells. But these are ephemeral situations, devoid of meaning, and which do nothing but accentuate his solitude. On the other hand, the proof of confidence in Pozzi and in his poker happens in the room Nashe shares with him at the Plaza Hotel, where he decides his fate by planning to go with him. That is also where he acquires a fatherly affection for Pozzi, when he tells him his story of abandonment. In *Mr. Vertigo*, it is in the successive hotel rooms shared by Walt and Master Yehudi, during their troubled tour across America, that they cement their partnership. These rooms also illustrate, by their increasing quality, *Walt the Wonder Boy's* ascension to fame. Much later, Walt will also share a room with Mrs. Witherspoon, occupying the place that was once Master Yehudi's and paying off an old debt of gratitude and friendship. The enigmatic Mother Sue is described by Walt as being "a wall", with connotations of silence and mystery, like a wall of death, of the unknown. Mother Sue is a depository

of an ancient wisdom that Walt, a spokesperson for American common sense, cannot understand. But it will be during his illness, in the room, that Walt will observe the maternal love of the old Native-American and the power of her peculiar chants and prayers to the Great Spirit of the Oglala.

Time flows in the room, where the space and the time of literary creation are located. Sachs recovers the power of writing by moving, like a hermit, to the house in Vermont:

...it was a bit like being in prison again. There weren't any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what had happened this week. There was comfort for him in that (L 140).

Writing is born of solitude, by populating it with imaginary characters and worlds. That creative solitude may be found in the cell of a prison or in the life of a hermit in the woods, as in Thoreau's *Walden*: "'It's odd', he continued, 'but the two times I've sat down and written a novel, I've been cut off from the rest of the world. First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods'" (L 141). Sachs wrote his first book and writes his masterpiece (*Leviathan*) in the cell of a prison or of a monastic austerity. By leaving those cells, he gets lost in the external space and the written cosmogenesis is interrupted. After jail, only in Vermont will Sachs write with the same complete dedication, but even that state of grace is interrupted when he gets lost, both metaphorically and literally, in the perpetually hostile exterior. Because when he is closed in a room or in a cell, the writer-character has only the space that his mind creates, and that blank space is the true motor of literary creation. In the final scenes, Peter Aaron occupies his friend's space of writing, feeling the cosmogonic power of the writer and of the imaginary world created by him, which supplants reality:

There is a point at which a book begins to take over your life, when the world you have imagined becomes more important to you than the real world, and it barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed (L 218).



In *The Country of Last Things* (1987), we find, once again, although in a strangely rare context in the work of Paul Auster, the theme of the room as a space of comfort and written genesis, besides a sort of early gloss of the sentence in *Leviathan*: “There is a point at which a book begins to take over your life”. In this dark tale about a chaotic, post-apocalyptic walled city, there is nothing that does not have a connotation of aggression, violence, and death. Solitude is in everyone, in the generalized obsession with death and in the fight for surviving at any cost. The other is always a potential enemy, conflict is permanent, and the insurmountable wall of death crosses the narrative for several times. In the devastated city of *In the Country of Last Things*, in every street, deadly toll-walls are suddenly erected. The city itself is walled, at its western limit, by the **Muralha do Violino**, and at south by the **Porta Milenar**. There is also the insane and cyclopic project of the **Muralha do Mar**, which would take at least fifty years to build. There are no confirmed reports of anyone surviving those walls of death (as with, in a certain way, the infamous Berlin Wall). The walls of this country of things that come last demarcate the frontier between life and death, block contact with the past, form barriers against life. Those who are able to get in become trapped in the city and in its horrors, entering hell⁵¹. The isolated stones are themselves fragments of that violence. As the houses are destroyed and people are living and dying in the streets, the stones get scattered throughout the city. And, inevitably, they are used to kill and do harm, as in the deaths by dilapidation of the Old Testament and in Islamic culture:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. (...) Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. (...) One could say that the stones represent the people's disgust with a government that does nothing for them until they are dead. But that would be going too far. The stones are an expression of unhappiness, and that is all (CLT 17).

Due to all this, the rooms and houses, spaces of refuge and solitude, are ferociously disputed. The few that remain standing in the nameless city are overcrowded, filthy, they are invaded and sacked, and their owners, legitimate or themselves looters, get thrown out, robbed, or killed. Frauds and extortions perpetrated by fake real estate

⁵¹ *All that Fall*, a 1957 piece by Samuel Beckett, constantly evokes images of an empty, sterile, and dead world. The uniqueness of the characters comes from the fact that they continue to exist, or to resist (as Vladimir and Estragon in *Waiting for Godot*) in an absurd world. The absurd is emphasized by the juxtaposition of their ignorant and vulgar natures in a world where death is, in fact, the most common occurrence.

agencies or fake owners multiply. The scarcity of housing also leads to the forced and quarrelsome cohabitation of several individuals under the same roof, which is, however, essential to their security and survival, as in the case of the protagonist, Anna Blume, when she shares Isabel and Ferdinand's exiguous residence. Finally, the need for a shelter, for an illusion of comfort and safety, even if only for a few days, leads to the endless lines in front of the Woburn House, to desperate attempts to get in, and to even more desperate stratagems to avoid leaving, from supplications to self-mutilation and suicide. During their short stay, the guests can enjoy what is considered a normal daily routine: a room, a shower, warm meals, clean clothes, a garden where they can go for a stroll, books to read, but transformed into invaluable treasures, worth dying for, to the almost bestial characters of the novel. At the Woburn House, there is a huge personal and financial commitment just to give the homeless ten days of comfort, in the safe normality of a house. This is certainly an illogical project, but nothing seems to make sense in this country of last things. Like the ephemeral happiness Anna experiences in the library, the guests at Woburn House are also returned to the streets after ten days, often by force. There is extreme violence in this apparent but always illusory solidarity and happiness. The individual dramas of Anna and Samuel Farr and the collective dramas of the Woburn House parallel the universal drama of the disintegrating city.

In the Country of Last Things seems to be truly agoraphobic. When chased by the crowd, Anna Blume finds refuge in the interior of the semi-destroyed national library, bringing to mind the medieval right of sanctuary within sacred spaces impermeable to any external and profane authority, masterfully fictionalized in Umberto Eco's novel *Il Nome della Rosa* (1980), whose initial title was *La Libreria*. A reliquary of books coming from every horizon, the library of *Il Nome della Rosa* is almost like one big book where all knowledge from all known parts of the world is kept. Once again recalling Borges, we return to the theme of the universe as a global and infinite library. Paul Auster, who worked for a year at the library of Columbia as a student, reintroduces the reality of this space of maturation and knowledge in his fiction. In *In the Country of Last Things*, as in *Il Nome della Rosa*, it is the unstable center of a world submerged in horror and emptiness, the refuge of a heteroclitite population that includes not only researchers and writers escaping the Purification Movement but also

the last community of surviving Jews. The library, the collection of all books, works, by synecdoche, as an image of the present book, providing the key to its comprehension⁵².

Safety and comfort, always very relative concepts, are only possible indoors. And the library, like the room, is a very special interior space, surrounded by literal and figurative chaos: an interior dedicated exclusively to books, the only possible safe haven in this disaggregated society's collective drift. To enter the books, the universe of fiction, seems to be the ultimate solution for survival when reality becomes unbearable. And, in another mirror-like fictionalized reflection, at the heart of the library is the most interior of all spaces, where someone still persists in creating a book. As if Sam's room was a representation of the creative mind (cf. "This room, I now discovered, was located inside my skull". NYT 293), surrounded and protected by the library, by the walls that frame the scene of writing. Sam's room is a depository of the cosmogonic and world-ordering power of writing, devoted to the building of a life's work, with universal referential horizons: "The story is so big (...) it's impossible for any one person to tell it" (CLT 102). Sam is about to immolate himself to the book, but, at the same time, it is the creation of the book that keeps him alive: "I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I'd be lost. I don't think I'd make it through another day" (CLT 104)⁵³. Here, Auster presents the room as a life-saving cell, besides continuing to be a space of artistic creation. Since the characters have long lost the ability to dream and to create, they survive each day at a time, desensitized by suffering and starvation. Art is a luxury from times of prosperity, and Sam seems to be punished for having devoted himself to the useless metaphysics of writing and of introspective solitude. Book and room eventually disappear in the same demoniacal and purifying fire.

⁵² About the library as a character and an image of the fictional universe, see: Gérard de Cortanze, "De la bibliothèque comme personnage de roman" and Alexandre Laumonier, "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco", *dossier "L' Univers des bibliothèques: D' Alexandrie à Internet"*, *Magazine Littéraire* 349 (Dezembro 1996), 52-61.

⁵³ *Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces oeuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche.* Blanchot, *L' Espace Littéraire*, p. 56.

Penetrating the library, Anna enters a magical space, as though a tale of wonders, where she finds what can no longer be found outside, in the city: peace and safety, the friendly and attentive voice of the rabbi, Samuel Farr's love, a new shelter, a son, a book to write, a goal in life, a work to build ("I lived in the library with Sam, and for the next six months that small room was the center of my world". CLT 107). Later, it will be in the room at Woburn House, during her long and comforting conversations with Victoria Woburn, that her homosexual relationship will begin, in a feminine parallel of her passion for Sam. But if Woburn House is the point of convergence of all tragedies, the room at the library is one of the few spaces spared from the generalized chaos. It is also a space of miracles, since it is where Anna and Sam's son is conceived, in a city where children hadn't been born for a long time. In the miraculous room of the romance, a human being is conceived, as the book is generated in the room of the writer-character. Anna Blume is, thus far, the only female protagonist in Auster's fiction. Consequently, she surpasses her male counterparts in her maternal capacity to generate human life in addition to the capacity to generate writing, as if her body was a living and moving image of the room. Or as if the latter was a static and walled image of a mother's womb. Anna populates both of them with life – the son corresponding to the book and vice-versa – but both gestations are cut short. When Anna imprudently leaves the room, the magic is broken, and the external terror penetrates the apparently immune, internal "White Space": the two lovers get lost, they return to a life of incertitude and solitude, the child dies before he is born, and a fire consumes the library, the room, and the book. Exterior reality swallows the impossible dreams generated in that oneiric island amidst the country of last things. When reading *In the Country of Last Things*, we realize that the last possible way to explore the world is to look at it as a labyrinth, a confusing and cryptic text. To decode that puzzle, to transform solitude into liberation, and to find a way amidst the chaos is the responsibility of the writer, who appears in the form of a metaphor in the *Country of Last Things*, a veritable chronicle of a "world at the end of the world"⁵⁴. The city is a labyrinth where one travels without a destination, and the labyrinth is the great central theme of postmodernism, the new space of the novel, as the travel without a destination is the new type of travel. The postmodern travel novel is the

⁵⁴ Cf. Luis Sepúlveda, *Mundo do Fim do Mundo* (Porto: Edições Asa, 1995).

narrative of a quest governed by chance, as in *The Music of Chance*, *Moon Palace*, or *Mr. Vertigo*. Anna Blume travels to a labyrinthine city where she wanders without a destination, in a succession of encounters and happenings generated by chance. After suffering repeated disappointments with different forms of affection and the book she was writing with Sam comes to an abrupt end, she turns to the solitary writing of the letter (source of the text of *In the Country of Last Things*) in her struggle against destruction. She is reborn thanks to writing, and the text itself mimics the work of reconstitution of the individual: the initial fragmentation gives place, little by little, to a more structured and more chronologically ordered narrative, reflecting the way Anna devoted herself to writing her letter, restructuring the surrounding chaos and reaffirming her identity. Anna writes what she was never able to say, but her writing, instead of bringing the expected comfort, does nothing but reopen real and symbolic wounds, since, although Anna has escaped the fate Dujardin had in store for her, she left the adventure diminished, fragmented, and sterile. Like Sam's, Anna's project is never finished: writing never exhausts its expressive possibilities, it never encompasses the complete reality of the different experiences, because the universe is infinite and the "sum of particulars" is monstrous (as in *Disappearances I*), hence the constant and enigmatic open endings in Paul Auster's fiction:

I sometimes wonder how much I have left out, how much has been lost to me and will never be found again, but those are questions that cannot be answered. (...) Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. (...) I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end (CLT 182-183).

"This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get where we are going, I will try to write to you again, I promise" (CLT 188), we read, in the last moment, when the letter and the book come to a close. Once the writer-character crosses the gates of the city and leaves the walled space, the narrative can no longer continue. The city itself is in the end revealed to be the most insurmountably closed of all the spaces of writing in *In the Country of Last Things*.

To tell stories, Paul Auster's art and occupation, is a form of exercising the divine power to give life, an exclusive attribute of God and of the sacred space of the maternal

womb, which Anna Blume possesses: “A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life” (IS 153). Auster gives his characters a single task: to cross a space that is simply the space of solitude. Life appears then as an enigma to solve, the enigma of the chaos in *In the Country of Last Things*, of the wall in construction in *The Music of Chance*, of seeing in *The New York Trilogy*, of walking over water in *Mr. Vertigo*. Auster's characters, extreme ascetics, walk inside their own minds, despite also moving in the closed space of the room and on the blank space of the page. Auster's writer-character, after having infused routine actions with the rarest emotion, becomes a stranger in his own eyes, almost an imaginary creature. It is not the actions that count but the way they are thought, lived, and written, in an individual journey that leads to a clairvoyance of cosmogonic implications.

We can conclude by elaborating on a quote from Gaston Bachelard: *La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz*⁵⁵. Substituting the house by the room, we find here the purest characterization of Paul Auster's literary space, to use the notion developed by Maurice Blanchot. The room is the universe of the writer-character, a true cosmos, built and inhabited by the solitary protagonist. The mind of that character is in turn inhabited by a cosmic immensity which can be ordered and conveyed through the work of writing. This cosmic immensity is associated with an expansion of being that everyday life represses and externally instituted prudency hinders, but which is revealed and exercised in solitude. In the solitude of the room, the writer-character is in a different space, dreaming the universe within an immense world. The cosmogenesis is the dynamic result of the structured dream of the protagonist (“The world is in my head”), framed by the white space of the room and of the page, in the form of written work with its entire poetic and fictional universe. Auster uses writing to reflect specularly about that same writing and its creation, as if he is putting a mirror in front of the page as he fills it with words.

Throughout Paul Auster's work, his different writer-characters reveal predominantly one of the aspects of their individuality. In this chapter, we paid special attention to

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, trans. by Ernestina de Champourcin (Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994) p. 36.

those which most resemble Auster himself, that is, to those which have more characteristics of a writer than characteristics of a character in the hands of that same writer. We have addressed confinement as a sublime and constructive phenomenon, like a womb where the sacred mystery of life manifests itself. But Paul Auster also offers us a disaggregating and destructive confinement, where the closed space is comparable to a tomb, part of death's domains. When the character forgets the possibility of using his creative potential (the cosmogonic writing), he lets himself be controlled by events manipulated by someone else, and no work results from his isolation, chaos overcomes the cosmos, and the individual is fragmented to the point of total annihilating disaggregation. Next, we will explore the dysphoric antithesis of those *Black Spaces*.

III
**THE GENESIS OF NOTHINGNESS IN THE SPACE OF
CHAOS**

During the exploration of the setting of the written genesis, we concluded that, between the four walls of the room that is the book, creative capacity exists in total freedom, in a pure wild state that may lead to the construction of a cosmos or of chaos. The room is the place where the unstable, creative, and sometimes dangerous encounter between life and writing takes place, and its positive connotations of protection can be contrasted with the negative connotations of confinement, the downside to the psychic nourishment that solitude provides. “Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn't exist without the other”¹. With these words, Paul Auster acknowledges the ambivalence of the context of writing, a space where apparently contradictory states exist simultaneously. If freedom of imagination builds the book, confinement can transform the room into a chaotic space when the writer-character submerges into a solipsistic excess, sterile in terms of the construction of an orderly universe, forgetting about the cosmogonic power of solitude. If solitude does not result in writing, the room that is the book cannot exist, bringing about the end of the existence of the writer-character that inhabits it, thwarting the preservation of life itself in that space. There is nothing left but to leave and get diluted in the hostile exterior, in the city that has evolved from an original and mythical benevolence to a contemporary and realistic malevolence, or to give up the identity conferred by the status of character when the book ends. In both cases, to leave the room and the book is synonymous with non-existence, with deletion of identity and consequent death as an individual being. Without a connection to the surrounding structure that can be compared to the totality of the self, the individual feels alienated from the great realities of being. Presence becomes absence, a characteristic of postmodern fiction that Ihab Hassan contrasts with the modernist presence². Or, according to Peter Currie: “It becomes a matter of equal importance to recognize the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of

¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 113.

² Hassan, "Postface 1982", pp. 81-92.

commodity culture as a whole”³. When the walls around the writer-character are seen as a demarcation of the supreme confinement of death, and not of the absolute freedom of the space of literary creation, the man locked inside it is in a tomb and not in a room: “It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole” (IS 77).

The space of chaos is created in fiction but it does not create fiction, in the specular reading that we have been following, based on the exploration of the scene of writing by the writer himself. That non-cosmogonic black space destroys the character that inhabits it, marking the end of the story⁴. *The New York Trilogy* is a succession of spaces where nothing happens and everything gets fragmented. Nothingness surrounds the characters and annuls them, writing becomes anti-writing, consuming itself and dying, as nothing can be itself and its own antagonistic double at the same time. The expansion of the imaginary cosmos cannot be confined to the closed space of the room and begins to implode, a return trip to the obscure place where it had its origin, in the mind of the writer-character who thus sees his cosmogony thwarted. Infinitely closed around itself, the potential white space of the page becomes a black space from which no message emanates. However, and so that the written work survives until the moment of its reading, so that an effective dissolution of the character is produced, Paul Auster creates strategies to guarantee the verisimilitude of the narrative of nothingness, of fragmentation, of the dominion of chaos. Instead of giving us direct access to white space of the room and of the book, filled by the alternative cosmos, we witness the inverse process through annotations and reports collected afterwards (*City of Glass* and *Ghosts*), through the more or less lucid and credible testimony of close witnesses (*The Locked Room* and *Leviathan*), or, the best example, through the disheartened and inconclusive autobiography of the experiencing subject himself (*Moon Palace*), because, let us not forget: “Impossible, I realize, to enter another's solitude” (IS 19).

³ Currie, "The Eccentric Self", p. 69.

⁴ Cf. the commentary of the anonymous narrator of Ralph Ellison's *Invisible Man* (1952), a novel about the disappearance of the individual and the collapse of the moral perspective: “(...) the mind that has conceived a plan for living must never lose sight of the chaos against which the pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge”. Ralph Ellison, *Invisible Man* (London: Penguin Books, 1985) p. 468.

“The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: Hölderlin in his room” (IS 98). The room is thus, and demonstrably, a space of potential danger and insanity, as in the case of Hölderlin, mentioned in *The Invention of Solitude*, who lived submerged in schizophrenia for thirty six years in the room that Zimmer built for him. Similarly, in *Moon Palace*, Zimmer embodies the room where he takes in the half-crazy and dying Marco Fogg. Both characters, with their singular onomastic, are rooms that have built other rooms, showing a capacity for self-duplication beyond the reach of a disaggregating character, which cannot even preserve his own identity anymore, and who has nothing left but to withdraw to that final space (“These four walls hold only the signs of his own disquiet”, IS 78).

The written work of art is created in the room, through a sort of white magic, in contrast with the black magic of the black room, a paroxysm of seclusion where, in *City of Glass*, young Peter Stillman had to discover the words of a new language, after the most immense of solitudes had been invented for him: “In the dark I speak God's language and no one can hear me” (NYT 21). If no one can hear him, the words will not survive their speaker, they will die with him, never leaving the black space of the unknown mind and of the insurmountably sealed room. The narrative function loses its key elements, its heroes, its vicissitudes, trajectories, and goals. It gets dispersed in clouds of linguistic elements, plunging into global deconstruction, into chaogony. At a literary level, the plot of the narrative is dismantled, the classic delimitations of the several narrative fields go through a work of problematization, canons disappear, miscegenations at the borders between genres are produced. In this dissemination of language games, it is the individual himself that seems to get dissolved.

The three narratives that make up *The New York Trilogy* – *City of Glass*, *Ghosts*, and *The Locked Room* – repeat essentially the same story. All of them use and deconstruct the conventional elements of the police novel, resulting in a recurrent investigation of the nature, function, and meaning of language, but also of solitude, seclusion, and the problematic of identity. The labyrinth of *The New York Trilogy* is populated by mysterious observers, alternative authors, mirrors looking at mirrors, and characters that have more or less disappeared, structured by the observation and search for lost and rediscovered entities. This universe of chaos and non-solutions leads Auster's detectives through paths that are very different from those initially established.

City of Glass, the story that inaugurates *The New York Trilogy*, fictionalizes the degeneration of language, the changes of identity, the struggle to preserve human characteristics in a great metropolis, when the city itself is immersed in its disaggregating mechanical routine which completely erases any individual. Although this trilogy has as its title, external setting, and common thread the metropolis of New York City, it is the scenes in interiors that trigger the action and that make it progress. *City of Glass* begins at the apartment owned by Quinn, a writer going through a literary and existential crisis under the sign of death, who has already experienced several ways of life and identities. Quinn is a drifter in the labyrinth of the city, a man who, through motion, creates his own emptiness, an aimless utopian. He lives the postmodern condition described by Lyotard: (...) *la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien (...) un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme*⁵.

After the first phone call, Quinn wonders about what would Max Work do, since the writer cannot resist the temptation of leaving reality to enjoy a few moments in the space of fiction. Once he accepts the case, the spatial focus switches to Peter and Virginia Stillman's apartment, in an initial structure similar to that of *Ghosts*. The immediate narrative of Peter Stillman's childhood, violently trapped in the "dark place" in search of the signs of a new divine language, establishes a dysphoric parallel with the rooms where the artist locks himself to discover the poetic word in solitude. But Stillman's isolation is inherent to the creation of a whole new language and not just to its recreation with aesthetic goals in mind. The narrative of Peter, captive of darkness in the name of a threatening pseudo-god, occupies nine pages of uninterrupted direct speech, and, at the end, Quinn realizes that a whole day went by and they are now sitting in the dark. Quinn recalls several examples of children who grew up in complete solitude and silence, and the influence of that solitude in the language they acquired, tragically illustrating the enigmatic relationship between silence and words. Ironically, when Stillman-father is arrested, he too is incarcerated in a punitive dark place, according to the son's narrative. That dark place is like a tomb for the living, for involuntary inhabitants of a space to which they were led by

⁵ Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

others. Stillman-father buried his own live son there, establishing a dysphoric dichotomy with Quinn's dead son in his coffin ("He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter". NYT 35), or, intertextually, with the son of Mallarmé in *Mallarmé's Son* and in *A Tomb for Anatole*⁶.

In the interior of the house of the writer "Paul Auster", Quinn finds an attentive interlocutor, hospitality, and an image of the family he lost, while the streets are the setting of the darkest moments of his existential path. New York symbolizes the nothingness that Quinn has built around himself and which he will never be able to escape. The postmodern agoraphobia tends to see the urban process as inescapable and chaotic, where anarchy and constant change assume a preponderant role, in such inconclusive situations as the urban narratives of *The New York Trilogy*. When he leaves the Austers's apartment, Quinn realizes the extent of his own loss and solitude: "Quinn was nowhere now" (NYT 104), even though he is in his domestic space, of potential happiness. Quinn would like to occupy Auster's space, which frames a perfect universe, in a cruel intervention by the pseudo-author, displaying his happiness in front of a character whose affective void was caused by him, in a caprice of his omnipotent writing. In the meta-space between Auster and Auster (author and writer-character), Auster (which one of them?) stages a complex game involving his own name and status, at the same time associating and dissociating himself from a writer-character who can either be a secondary character or the main figure, the first author. Realizing that he is no more than a mere object by and in the hands of the writer, Quinn, who is so accustomed to use literary pseudonyms, decides to take control over his identity, in a puerile but not inconsequential attempt to take revenge.

Quinn contemplates the walls of his own room, whose color reflects the passage of time:

He sat down in his living room and looked at the walls. They had once been white, he remembered, but now they had turned a curious shade of yellow. Perhaps one day they would drift further into dinginess, lapsing into grey, or even brown, like some piece of ageing fruit. A white wall becomes a yellow wall becomes a grey wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still (NYT 104).

⁶ Stephane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, trans. by Paul Auster (San Francisco: North Point Press, 1983).

White can become gradually closer to black, until they become indistinguishable, as in the growing identification of Black with White in *Ghosts*. The city covers the walls with its soot, as it will cover Quinn's face and clothes with the indelible marks of the days spent at the alley, in progressive degradation, illustrating the intangibility of the eternal. Also in the story of Peter Freuchen, in *The Invention of Solitude*, the protagonist covers with his breath the walls of the igloo he built as a shelter, hastening his own death. At the alley, Quinn hides for an indefinite period of time, sometimes protected by the walls of a garbage bin, fused into the city: "It was as though he had melted into the walls of the city" (NYT 116). This confinement within the walls of New York can constitute an urban, postmodern revisit of the theme of isolation in the forest of Thoreau's *Walden*, obsessively reread in *Ghosts*. However, it is even more evident the similitude with the hypnotic contemplation of the wall by Bartleby, with whom Quinn shares common traits⁷. Quinn's path and space retract like Bartleby's, from the island of Manhattan to the small windowless room, before they themselves withdraw from the world and from the text. The scrivener's anti-writing corresponds to Quinn's inability to solve the Stillman case. Like the Scrivener, Quinn also reduces his needs for sleep and food to a minimum, and spends his last time alone, in a room, mysteriously fed, and devoted to strange thought and writing exercises. Both write naked or semi-naked (according to the standards in Melville's time), in a prelude to the final identification of Quinn with Peter Stillman-child, as if he were at the same time the new subject and object of the project that Stillman-father had abandoned. "(...) language had been severed from God. The story of the Garden, therefore, records not only the fall of man, but the fall of language" (NYT 43): Peter's captivity is carried out in the name of this need to invent a new language, pure, divine,

⁷ Bartleby is completely isolated from others by the walls and curtains that surround him, internal walls of a social nature which separate different professional hierarchies, culminating in the pure emptiness of a plain brick wall, the only landscape he can see from his window. Bartleby is who is nearest to the wall in the universe of the office. That is his great distinguishing mark, he is the one who most clearly perceives the walls that delimit and isolate us. The very building where he works and lives is walled by other, taller, buildings, like Quinn's alley. Bartleby refuses to be a copyist of the reality established by the society "of the wall" (of Wall Street), but he does not create an alternative writing, he does not become the fictional image of the recalcitrant writer, perhaps because he has in the past worked at the Dead Letter Office, a space of death for writing. Bartleby's solitude is not constructive, his rebellion is but silence and negation, without acquiring cosmogonic power. He merely contemplates the wall, prisoner of his own consciousness, becoming the static occupant of an empty room. The wall (of Wall Street and of The Tombs) encloses him, as impenetrable as death. But what ends up killing the scrivener are not the walls in themselves but the fact that he confused the walls made by man with the wall of human mortality.

and untouched by communication vices. Peter was imprisoned by walls made of inexistent words. However, Stillman draws here a plausible parallel between the sign-referent inadequacy of language and the fragmentation of the postmodern universe:

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos (NYT 77).

The trilogy seems to contain the plan for a writing that is illegible, chaotic. Everything is built so as to give the illusion of a future resolution that is always dispersed. Everywhere, we see the predominance of the degradation of objects, of the order that crumbles, a generalized setback against which coincidences, the system of true and false identifications, doubles, symmetries, the games of mirrors, and the textual structure are put in place, in an attempt to oppose it.

At the alley, Quinn discovers the true nature of solitude, when he realizes that he is irreparably compromising his identity, reflected by the exacerbated degradation of this new living space: “(...) he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling” (NYT 117). The surveillance of the Stillmans’s building was so exclusive, so claustrophobic, that Quinn not only didn’t realize his own deterioration but also ignored, after two months had passed, the news of the suicide of Stillman-father, ending up losing all contact with the case and with the story that he was the protagonist of. Unconsciously, Quinn starts moving in the direction of another story, that of the search for the lost paradise, with its universal language. In this context, the reductive immersion in the alley and in the garbage can mean the need to die in order to be reborn purified and to access that adamitic innocence.

When he returns home, Quinn realizes that he will not be able to reassume his abandoned existence. The last memories of his past happiness had remained in the lost interior: the desk where he used to write and the drawings made by his son, a thin reflection of the domestic space of the Austers. In *The Music of Chance*, the beginning of Nashe’s wandering journey, which will lead him to death, also happens with the dismemberment of the house, the unifying center of the individual. Escaping a new drift, Quinn locks himself in the smallest, darkest and most inaccessible room in the house of the Stillmans, which reduces itself to a series of empty and immaculately

white rooms, refusing those which open to the exterior (“We stepped in cautiously and discovered a series of bare, empty rooms. In a small room at the back, impeccably clean as all the other rooms were, the red notebook was lying on the floor”. NYT 132). There, in the space where everything started, where his final journey was triggered, Quinn reaches a truly omniscient capacity for reflection and evocation, even remembering the moment of his own birth, as if he had penetrated his own self (which he does not recognize anymore), his own dispersed identity. Quinn becomes a kind of spectator of his own existence, registering what he sees, aware that he has reached the bottom of the abyss and that the spiral is about to invert. The space-time circle begins to close: solitude, darkness, and words are again reunited in the room. Free from his clothing, Quinn assumes the posture of a child about to emerge from the womb. In reality, Quinn inhabits himself, in the most obscure corner of his brain, where time gets relativized, represented by the dark and ignored room where one day it can become reduced to brief instants of light, until the final darkness:

(...) he was inside now, and no matter what room he chose to camp in, the sky would remain hidden, inaccessible even at the farthest limit of sight (...) He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again (NYT 127 e 131).

The true labyrinth resides in Quinn’s interior, in the rooms of his mind, where he walks in an infinite drift, without being able to build a definitive text about the universal reality. Quinn does not achieve a cosmic solution. Fragmented and chaotic, the world remains, at the end of his quest, exactly as it was in the beginning. Quinn’s contact with pure adamitic language was partial, momentary, and inconclusive, his own fate, like that of so many other of Auster’s characters, remains a mystery, and the reader is abandoned in the middle of a narrative declaration of renunciation about the omitted, the imprecise, and the undecipherable.

The beginning of *Ghosts* shows traces that are recurrent in the context of the opening of *City of Glass*. After the sentimental disappointment with the ex-future Mrs. Blue, detective Blue returns home to assess the situation. Looking at the wall and at the image of Gold, Blue recalls his tragic case, eternally unsolved, and begins to define a plan, conscious that the time to turn the page had arrived, just like Quinn, after having seen the marks of the passage of time. In both stories, meditation about the interior space (the room and the walls that set its limits) comes after a moment of great

dramatic intensity (becoming aware of the lost happiness and acquired solitude), preceding an extreme, borderline mad, decision, the beginning of the process that will lead to the annihilation of the protagonist.

By accepting White's proposal (like Quinn with respect to Stillman), Blue becomes a prisoner of the case and of the room:

And yet White is the one who set the case in motion - thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself (NYT 169).

Blue is doubly confined by the hand of White, whose intervention is revealed to be as dark as the name of the character to be observed, and with whom he will eventually feel identified. Moby-Dick, the White Whale, and the black-white wall of Bartleby, the Scrivener, are intertextual evidence that light and darkness can blend, as well as their connotations of good and evil. In the same space, cosmos and chaos can coexist, just like White and Black reside in the same character. In this way, Blue's room can also be a white space and a black space at the same time. Black, White's counter-color, is in reality its equivalent in terms of absolute value, as both are at the ends of the color range – negation or synthesis of colors. Blue fills empty reports: no matter how much he blackens the white page with words, he inscribes nothing in it but absence. Blue states from the beginning that words are transparent (invisible) to him; thus, re-reading his notes, he is surprised to discover that they have made the facts disappear instead of engraving them tangibly in the world. When white or black proliferate, the lasting impression is that of a constant erasure of the entities in narration.

Blue cannot separate the room where he was locked from the case itself, since, in reality, one is dependent upon the other and the offer of the room as an observation post was one of the few points that White made clear from the beginning. Forays to the outside are not significant, and Blue seems to eventually become only interested in the buildings, caressing their stone fronts. His case is to be in a room observing a man that is in another room and observing himself at the same time. But it is also a step towards self-erasure, towards the growing awareness that he is only living a half-life, through mere words, of someone else's life. Blue feels like a character in a book without action:

But if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book (NYT 169).

Here, we find a clear metalanguage, a penetration of the character into reality in terms of both the construction and the reception of the story, besides Blue's desire to free himself of his increasingly conscious status of dramatic persona. Black is presented as the presumable author of the book, bringing self-irony to Paul Auster's occupation, with a proleptic reference to his status of true motor of the case: "As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. It is possible that there really is such a man - who does nothing, who merely sits in his room and writes?" (NYT 169).

Blue knows that he is becoming a ghost by way of the room and of writing. The conjugation of these two motifs explains the reference to Hawthorne, who, according to his biography, spent twelve years locked in a room in order to write. But Black's observations also reveal a preoccupation with the solipsistic existence of the writer, similar to Blue's:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
Another ghost.
Exactly (NYT 175).

The synopsis of *Wakefield* constitutes a new intertextual prolepsis of the central motifs of the next short-story, *The Locked Room*, besides illustrating some of the moments in *Ghosts* and *City of Glass*. Wakefield retires to a room, initially as a joke, where he ends up forgetting his identity and disappearing from the world, leaving his own wife a widow and becoming a living ghost. Wakefield consciously observes his own death (like Blue), having the room as observation post and base for the process of self-erasure. Entering his old house, twenty years later, Wakefield reassumes his lost identity. If Auster's postmodern re-writing refuses its protagonists such a conclusion, Nathaniel Hawthorne achieves an enigmatic final identification between the closed space of the house and the closed space of the tomb, whose door Wakefield is about to cross, creating a doubt about the story's eventual happy-end that is very

postmodern: “Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens”.⁸

As we have seen, the space of creation of a work of art can be simultaneously the space of the self-destruction of its author. Black dies at the hands of Blue, but he had planned everything except the escape of the latter (“You’ve written your suicide note, and that’s the end of it. Exactly”. NYT 194). Perhaps it is for that reason that Black states that he wishes to finish the book of a lifetime (the book of life) soon. Blue will appear in the room to bring death to Black, in a contraposition of the moment when Anna Blume miraculously appears at Sam Farr’s door to save the author and his work. The circle closes over Blue and Black when it becomes clear that the journey of looking and of writing about that looking never left the space of the two rooms. A closed labyrinth-like circuit took shape, without an apparent logical reason, destroying the canonical detective story and its narrative instances, with an addressed-addressee (White), a subject (Blue), and an object (Black), like in *City of Glass* the “whodunit” gave place to the “who-am-I?”. In reality, there was no external manipulation, White was nothing but a ghost. The character finds the true author, Black, who lived through Blue, through his eyes, his routine path, his weekly writing. Blue had always shown confidence in the words he used in his reports, those great windows placed between him and the world, until he starts to question the process: “It’s as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear” (NYT 147). Blue’s reports did not express reality but only what he thought was reality, illustrating the postmodern doubt about the supposedly unequivocal relation between reality and the signs that translate it, product of a post-Eden language, the great riddle of *City of Glass*.

Black is an existential parasite, a vampire of Blue’s vital energy. Without knowing it, Blue also inhabits Black’s room, with his observation and as the reason for being of the object of that observation (“You were the whole world to me, Blue...” NYT 194). The lethal power of the room does not spare even its ghost inhabitant. The process of the fragmentation of Blue unfolds over four simultaneous spaces, facing each other in the urban scenery: the room and the mind of Black, and the room and the mind of Blue himself. Thus, by entering Black’s room, Blue entered himself and another at

⁸ Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* (London: Penguin Books, 1966), p. 298.

the same time. He put together in the same space too many co-present entities, conjuring an imploding blackout. The existence of the double reinforces the story's structural unity, through the psychological identification with the adversary, but it also fragments the individual in more than one entity, eliminating the canonical notion of an indisputable individual identity. Looking at White as also a double of Black, he would be his visible and luminous face, hiding the character's dark and secret side.

In the several days that Blue spends locked in the room, after the shock in Black's room, he strolls meditatively between the four walls, lengthily analyzing the several images that adorn them, as in a gallery of all the ghosts that accompanied him through the story. And, for that reason, the ex-future Mrs. Blue, a living and non-ghost entity, which was, nonetheless, rejected in favor of the mystery of *Ghosts*, is just "a certain blank spot on the wall" (NYT 190), since this is a story by, about, and for ghosts. As Blue gets again close to the window, to the outside world, the drama quickly approaches its final scene. The starting signal is given by Black, by the mere fact that he is no longer inside the room, but outside the building. The window demarcates the space between dream and reality, that separates the fictional from the real world, as is clear in Charles Baudelaire's *Les Fenêtres*. In the last moment, when Blue gets out of the room, he also gets out of the story, prompting the epilogue: "For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing" (NYT 196). The riddle has not been solved, Blue simply abandons the room and the book, without us finding out anything about his fate or about Black's work and motivations, since the postmodern novel problematizes riddles without trying to solve them. The final dialogue is a dark duplication of the initial dialogue with White, this time marking the closure of the case, in the room of Black and of all the presences.

The interior space is thus the decisive space for the progression of the action⁹. Even if that interior is, as in *Leviathan*, a wood so dense that it becomes closed, anticipating

⁹ The action in Franz Kafka's *The Metamorphosis* is equally, and in its entirety, set in the room of Gregor and adjacent rooms of the Samsas's house. Only at the end the surviving characters go to the exterior, on a jaunt to forget the whole story and to start a new life. A new and hopeful vision of the future appears only when they leave the oppressive atmosphere of the house. The fate of Gregor, the "monster", was confinement and death in the prison-cage of the room, tacitly ignored by his family. The identification between Gregor and the room is so strong that the emptying of the latter of its furniture is equivalent to the

the night and bringing about another turning point in Ben Sachs's troubled existence. Maria Turner's project, *Thursdays with Ben*, is born of his visit to her apartment. It is inside the house that the relationship that will directly or indirectly lead to the birth of the Phantom of Liberty, to all the events in the book, and to Sachs' death has its start. To find Fanny with another man in the room, invading an intimate space, justifies the disappearance of the protagonist. The dialogue at Maria's house, the next step in the desperate search for a welcoming interior, triggers a deadly effect when the identity of Joe Dimaggio and Lilian Stern is revealed to her. The room is presented as a womb that can generate countless forms of life and death. Alternative existential paths that are infinitely multiple are born of that seminal confined space.

Like the preceding narratives of *The New York Trilogy*, *The Locked Room* is centered, as its title indicates, around a succession of closed spaces, of interior settings. The first step into the story is taken when the narrator enters Fanshawe's apartment, an austere space, dominated by the work of writing: "It was a small railroad flat with four rooms, sparsely furnished, with one room set aside for books and a work table" (NYT 201). Curiously, Fanshawe is portrayed as the narrator's alter-ego, inhabiting the interior of his mind, already in the first few lines of the story. The written exploration of that closed room motivates the present work:

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. (...) He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself (NYT 199).

The link between Auster and Hawthorne materializes in this story: Nathaniel Hawthorne's *Fanshawe* (1828) has as its homonymous hero an intellectual who withdraws from the world and immerses himself in solitude. The fact that Auster baptizes his heroine with the name of Sophie, like Hawthorne's wife, plays a

emptying of the former of his last human characteristics. Gregor himself realizes that by wanting an empty room he has yielded to his most primitive instincts ("Nothing should be taken out of his room; everything must stay as it was; he could not dispense with the good influence of the furniture". Kafka, *The Complete Stories*, pp. 116-7). The compartmentalization of the participants in closed and sealed spaces, with doors that are always well locked and prevent communication between irredeemably isolated universes, is clearly visible. In Kafka's claustrophobic world, the outside seems to communicate more tranquility, harmony, and light than the inside. Because Kafka, unlike Auster, fears solitude and does not associate the confinement in the room with artistic creation, but only with disintegration and death. Auster always offers a possibility of redemption, he is a postmodernist, but not a nihilist like Kafka. The name of Kafka conveys the most universal anguish of the modern world: a dead-end situation, an oppressive atmosphere, a labyrinth-like space.

preponderant role in Fanshawe's self-destructive fascination by the author, whose tendency towards isolation, both in his private life and in the themes he used in his writing, is well known. Hawthorne clearly looked at his hero as a noble and unpolluted aspect of himself, like this narrator, frequently confused with his childhood friend. But the initial biography of this Fanshawe was completely taken from Paul Auster's own biography. Therefore, both the narrator and the object of his quest represent the author, that is to say, we are looking at the writer's search for his own identity. The narrator doesn't even have a name, he is just the man that tells the story of the locked room, existing solely as a narrative entity. Like his eccentric predecessors of *City of Glass* and *Ghosts*, Fanshawe developed his attraction for secret closed spaces (the tomb and the box are prominent motifs in the biographical details that the narrator discovers) until it becomes an implacable and ritualized privacy, so severe that it is undistinguishable from death. We can again quote from *Wakefield* to illustrate the consequences of this dominant characteristic in the works of Auster and of Hawthorne:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.¹⁰

Stillman, Black, and Fanshawe are, all three of them, Wakefields that left their daily routine to pursue insane visions, and it is ironic to note that the characters that go look for them (Quinn, Blue, the narrator) are themselves dispossessed of their identities during their search.

While the narrator's mind is dominated by the omnipresent Fanshawe, Sophie's is gradually emptied of his presence. Sophie sees her missing husband as a temporary gift, irretrievably lost, and now substituted by her son who is about to be born. Sophie apprehends that transition in physical, spatial terms, as if she herself were a space (room) that is emptied to be refilled with a new content (inhabitant). The narrator plays semantically with the word "room" and with Sophie's notion of pregnancy: "(...) as though there was no more room inside her for Fanshawe. These were the words she used to describe the feeling - no more room inside her" (NYT 203), evoking the verbal

¹⁰ Hawthorne, *Tales and Sketches*, p. 298.

sequence “Room and tomb, tomb and womb, womb and room” from *The Invention of Solitude* (159-160), about the universal mysteries of life and death.

The suitcases that the narrator carries out of Fanshawe’s house, with the written work inside, weigh as much as a man, according to the comparison explicit in the text, since the work represents the man himself. Even here, Fanshawe is locked inside a closed minimal space (the suitcases), as if the narrator were carrying him out of Sophie’s space, who has no more room for him inside her, and to his own space, which Fanshawe will now inhabit. The narrator mentions the courage he had to gather in order to open those suitcases, as he will have to do, much later, to open the boxes with Fanshawe’s belongings, in the house he will share with Sophie. To open those spaces is the same as freeing their occupier, to let him freely haunt the lives of those who surround him, like the ghosts in the preceding story.

When the narrator enters alone in the room of Fanshawe’s childhood, that experience reveals itself to be equally painful. The rooms are the most intimate spaces, where the memory of those who inhabited them lingers. If Fanshawe is locked in the room that is the mind of the narrator, the latter too will access Fanshawe’s mind and room, exploring the interior of the man who already knows and inhabits his own interior, in a scene similar to the one in *Ghosts* where Blue penetrates Black’s space: “I settled down behind the desk. It was a terrible thing to be sitting in that room, and I didn’t know how long I would be able to take it. (...) I had stepped into the museum of my own past, and what I found there nearly crushed me” (NYT 257). The emotional reaction of the narrator is violent, provoked by the memories (photographs and letters) revealed in the specific atmosphere of the room. If we look at the house as a metaphor for who inhabits it, that room at the top floor becomes the space where thought, recollections, the subconscious where every secret is hidden, reside.

In the day before the narrator’s break up with Sophie and the self-destructive expedition to Paris, the last space where Fanshawe still inhabits is opened: after the suitcases, the office, and the room of his childhood, the closet with his belongings is unveiled, once again releasing the ghost. The characters discuss the presence that haunts their lives, as if the boxes and the closet contained the man: “Now, as Sophie opened the door of the closet and looked inside, her mood suddenly changed. ‘Enough of this,’ she said, squatting down in the closet. (...) ‘Enough of Fanshawe and his

boxes” (NYT 284). Sophie had opened the doors of memory, one of the locked rooms where the spirit of Fanshawe resides. Inadvertently, she also mentions “his boxes”, evoking the magic box of his childhood and his powers, already by then super-human. “Enough of this” and “All of it”: we do not know whether Sophie is talking about the spaces and objects or Fanshawe, in a deliberate metonymy of container and content. Already in Paris, in the only postcard that the narrator writes to Sophie, we read: “At the very least, remember to clean out the closet before I return” (NYT 289), underlining the need to exorcise the ghost of memory, since it is inside the most interior and unventilated space of the mind (the closet) that the fears of the subconscious hide.

Very similarly, in *Leviathan*, Ben Sachs devotes himself to meticulously cleaning the several rooms of Lillian Stern’s house, as if he was trying to solve every compartment of Lillian’s troubled existence, as full of secrets as a closed room. The process of Sachs’s adoption by Lillian and her daughter Maria is illustrated by the progressive discovery of the several rooms in the house, until he conquers Lillian’s. Finally, Sachs finds the courage to enter the room of the man he had killed, and whose absence he is trying to fill:

'I finally found the courage to go into his room,' Sachs said. 'That's what started it, I think, that was the first step toward some kind of legitimate action. Until then, I hadn't even opened the door. Too scared, I suppose, too afraid of what I might find if I started looking. (...) I found a copy of his dissertation. That was the key. If I hadn't found that, I don't think any of the other things would have happened (L 223).

As in *The New York Trilogy*, by entering the room Sachs enters the mind of the character and simultaneously discovers what his next mission is. The dissertation is the key, since *Leviathan* is centered around the consciousness of the simultaneity of life and of writing. At the threshold of his new existence, at the decisive moment, Ben feels he is about to begin “a long voyage into the darkness of his soul (L 198), like someone who's just run into a brick wall” (L 227). A true wall of death, since Sachs decides to kill his previous identity and initiate a new journey that will only end with the accident on a road in Wisconsin.

Remembering his adolescence spent in the company of Fanshawe, the narrator realizes that the dramas lived by Fanshawe were always more painful, because they were more internal: “By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile, going through the notions of dutiful behaviour, but cut off from his

surroundings, contemptuous of the life he was forced to live” (NYT 216). The ending of *The Locked Room* sees the terminal confinement of the protagonist in a space of literal and figurative seclusion, paralleling the nature of his dramas. The possession of the interior of the narrator fragments his apparently unified and coherent world. However, that occupation is doubly destructive, since both Fanshawe and the narrator begin a path of disintegration, to which only the latter will survive. Fanshawe’s actions (like giving his birthday present to Dennis) had revealed new worlds and attitudes to a fascinated narrator-child, in a representation of the process of maturation and exploration of reality through self-discovery. The narrator could have found those possibilities inside himself, without the intervention of Fanshawe, but, if Fanshawe is presented as the central element in this process, that is because he has always inhabited the intimate interior of the narrator, dominating him.

In his biographical digression, the narrator mentions that the final strengthening of the relationship between the young Fanshawe and his dying father occurred in the privileged space of the room. Only in that space of intimacy, also connoted with death, which is awaited within its walls, do father and son recognize each other in their forgotten affective ties. At the moment of his father’s death, Fanshawe is lying on a freshly dug tomb, experiencing the sensation of maximum isolation, looking at the sky, at the antipodes of the life-generating womb, the other universal closed space. The tomb is as remote as the box inside which Fanshawe used to enclose himself in his childhood, to gain access to unique experiences and travels, which he shared with no one. The same happens here, when accessing the experience of death completely alone, oblivious of the presence of the narrator. Fanshawe simultaneously fulfills the zen ideal of pure detachment, of perfect indifference, and the American dream of absolute individualism, asserting, sheltered from the world, his identity. In spite of being a writer, Fanshawe does not seek to publish, his writing remains personal, an expression of his individualism, invulnerable to social pressures, more authentic than those that seek superficial success. In contrast, the narrator, by abandoning his literary dreams to write articles, follows a path opposite to that of Fanshawe, establishing the compromises that the latter always refused.

The narrator possesses a space devoted to solitary writing, which he supposes not to share with anyone, but which, in reality, is equally haunted by Fanshawe, an invisible

but omnipresent presence both in the biography that he is going to write and in the letter sent to that address, in a clear invasion of what the narrator thought was an intimate space, safe from any ghost: “The fact that I did not once stop thinking about Fanshawe, that he was inside me day and night for all those months, was unknown to me at the time” (NYT 242). In Paris, the narrator finds out that Fanshawe had worked as a ghost writer for the wife of a Russian filmmaker, but, in reality, the whole trilogy is one vast system of ghost writing. Stillman invents the ghost Henry Dark to articulate his ideas about the rediscovered paradise. Blue, in turn, makes reports for White where he transforms Black’s life into writing, but, since White and Black are the same person, the recipient reads his own life described by another. In *The Locked Room*, there is a rumor that the anonymous narrator is the true author of *Neverland* and that the name Fanshawe is just an artifice. And here is also included Quinn’s red notebook, a text abandoned by a man that has disappeared and on which, according to the narrator, a big part of the story of *City of Glass* is based. As if in unaware gestation, Fanshawe is inside every space inhabited by the narrator because he is inside himself, preventing him from achieving a capacity for visionary isolation similar to that of the box, of the tomb, or of the room. Incapable of prospering within the limits of the existence he inherited, the narrator stagnates, as if his talent was now the exclusive property of Fanshawe, although his marriage and financial security seemed to give him the freedom to explore his own literary projects. Once again in the trilogy, a character becomes conscious of being as though trapped in a book written by someone else. The threat of psychological disintegration by subjection to Fanshawe is greater than the threat verbalized by Fanshawe himself that he would kill the narrator in case he tried to find his location.

“The letter was opaque, a block of darkness that thwarted every attempt to get inside it” (NYT 238): Fanshawe’s letter announces an impenetrable darkness that gradually takes over the narrator’s entire existence.

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened (...) My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness (NYT 235).

The narrator longs for a way out of the darkness, out of the dark room where he is locked, antithetical to the creative liberation of the White Spaces, since the spaces of

the narrator (room, mind, and book) have become spaces of chaos. When the narrator physically penetrates Fanshawe's mother, he feels like he is also penetrating his own darkness, without, however, deciphering it. In a way, he is inside Fanshawe, through the person who generated him, inside the man who is, in turn, inside him. A spiral of violated ("I was fucking out of hatred", NYT 266), chaotic spaces, annihilators of both the invader and the invaded, is drawn.

After having access to the secret that Fanshawe still lives, the narrator himself becomes a conscious locked room: "I locked up the secret inside me and learned to hold my tongue" (NYT 239). The permanently postponed biography and its protagonist become inhibiting presences. In the room of the mind, they undermine his relationship with Sophie, with the world around him, and with himself. In the room of writing, they make his work impossible: "my new workroom (...) seemed too cramped" (NYT 244), a similar feeling to the one experienced by Sophie when she stated that there was no more room inside her for Fanshawe. "I was truly lost, floundering desperately inside myself" (NYT 244), observes the narrator, as if he was immersed in Peter Stillman's dark room. As in the entire trilogy, the closed room that is inside each one of us is always the hardest to explore. By trying to write Fanshawe's biography, the narrator is not creating a cosmogony, as had happened with the census in Harlem when he had found the doors of reality closed, but a chaology. Fanshawe had had his tomb in his youth, which had brought him, and just him, closer to the indecipherable mystery of death. The narrator will now have another tomb, which does not lead him to any revelation: "I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own" (NYT 250). The pages of the book had built a wall of death, transforming it into a tomb, the most lonely and enveloping of spaces, the ultimate room.

For several pages, the narrator summarizes a series of stories that Fanshawe is fond of, where confinement in small spaces (cave, room, igloo) is a constant, always connoted with death, veritable tombs for the living, like the locked room of Fanshawe himself. These deadly, falsely protective walls can be built with words, like the ones spoken by Mrs. Fanshawe, which float in the air around the narrator, forming a protective chamber that is a trap, and which will haunt his life for a long time:

Her voice was hypnotic. As long as she went on speaking, I felt that nothing could touch me anymore. There was a sense of being immune, of being protected by the words that

came from her mouth (...) I was floating inside that voice, I was surrounded by it, buoyed up by its persistence, going with the flow of syllables, the rise and fall, the waves (NYT 264).

In Paris, the narrator tries to fill the rooms that are still empty in the edifice of his memory in order to finish the cursed construction of the written work. But the awareness of his growing inner darkness becomes acute, as does that of the self-incarceration he had reached. The process of duplication reaches its plenitude at this point. Simultaneously, and without the narrator knowing it at that moment, Fanshawe too is enclosed in darkness, under the recurring name of Henry Dark, waiting only for his own and self-imposed end. Alone in the hotel room, the narrator experiences the Kafkian final metamorphosis.

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been - but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude - living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull (NYT 292-293).

At this crucial moment, the narrator accesses the central motif (and title) of the story that encloses him as a character, enters the last closed room, and finds himself in Fanshawe. Like Blue, when he entered the room of his double, Black, an image of the interior chaos and of the unknown inner-self, and found his own writings. If to write is a way of attaining identity, the presence of the double is an image of the unknown self of the individual. The pilgrimage through the rooms of memory is always tortured by the strangers that occupy them, intruders that speak for him. On the next page, Paul Auster interferes in the narrative to offer the key to that duplication and circularity, by asserting, himself, that *The Locked Room*, *City of Glass*, and *Ghosts* are all the same story at different and increasing levels of understanding of the theme at hand. The recurring setting of the postmodern metropolis, inherited from Kafka, Beckett, Borges, and Jabès, is as labyrinthine as the human mind, reflecting a psychological complexity that has its roots in Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau, and Dickinson. Finally, the narrator heads for Fanshawe's microcosmic locked room. But will this be an actual encounter at a house in Boston¹¹ or just a final duel inside his mind? Is the

¹¹ The room and the house of the final scene of *The Locked Room* exist in real life. Paul Auster incidentally found out about the sordid story of the house in a visit to Boston, where he heard an account of the dramatic events that took place in its rooms (see *The Art of Hunger*, p. 276).

narrator next to a door behind which Fanshawe is hidden or is he in the interior of his own subconscious? The quest of *The Locked Room* is but the description of a spiraling movement with its center on the narrator, which penetrates a labyrinth-like abandoned mansion (evoking *William Wilson*, another story haunted by the idea of the double) opening door after door, in an imagistic representation of a movement of self-discovery. When Fanshawe's room, the fulcrum of a suffering consciousness, is reached, and despite the door that separates them, the proximity between the two interlocutors is so pronounced that it seems to the narrator that Fanshawe's words are coming from within his own head, growing evidence that that is where Fanshawe in fact resides.

The destructive seclusion of Fanshawe, also experienced by his double, constitutes an antithesis to the solitude of cosmogonic writing. Narrating the process of his own erasure, already manifest during his travels in the Greek freighter, Fanshawe reveals never to have left the closed space of the ship, "living like a dead man" (NYT 310). Through the door, he describes how he would lock himself in his cabin, at the bottom of the ship, the darkest and most inaccessible space, a veritable fluctuating tomb, an antiphoric response to the visionary challenge from youth. Fanshawe has been living for two years in his house in Boston, the final stage of his journey, in complete isolation, under the name Henry Dark, the sinister character from Peter Stillman's book, since darkness has already taken over him. Fanshawe recognizes that the house is too big for a single person and that he has never even tried to explore the upper floors, in a parallel with the human mind, which Fanshawe and the narrator explore together (as one), and of which only a small parcel can be known or used. Fanshawe would have known about its most obscure rooms, and, because of that, he decided not to go any further. The narrator traveled with him, and, after living on the edge of the final darkness, decided to abandon that exploration and to kill Fanshawe, definitively locking him in a room forever closed.

In spite of his insistency, the final door remains closed¹², under a death threat, evidencing the impossibility to reach the absolute truth, about ourselves and about the

¹² A very similar scene occurs in Herman Melville's *Jimmy Rose*, a character that is already present in *Ghosts*, in the hobo disguise chosen by Blue. In Melville's work, Jimmy Rose refuses to open the door of the old house where he locked himself in an eccentric and desperate exile, going as far as to make death threats to a friend who goes looking for him after learning the secret of his whereabouts. Like in the final scenes of *The Locked Room*, the narrator friend, who centers his entire discourse on the protagonist, must

universe that surrounds us, since there will always be one last closed room in our subconscious. We cannot open the door that isolates it from the world, or let that last bastion of the unknown penetrate into a book written in a room with windows to the exterior. The book that is written in those magical or sinister interior rooms never reaches the eyes of the public. What did Fanshawe do or write during his long seclusion? What did Black write? What did Quinn write in the red notebook, with the pen he bought from a deaf mute, an inhabitant from the world of silence? What did Sam write in *In the Country of Last Things*? In contrast with Sherlock Holmes, Hercule Poirot, or even Phillip Marlowe, Auster's detectives never reach a solution. The drift of the mind, in a constant state of meditation, motivates the narrative, codified in the drift of the signs, producing other signs in its movement towards an established goal. When that goal remains unattained (or unattainable), we are left with the inconclusive endings of *The New York Trilogy* and of *Moon Palace*.



In the elliptic synopsis of the first paragraphs of *Moon Palace*¹³ (1989), three key elements of Marco Fogg's troubled biography immediately stand out: the room at 112th West Street, the 1492 books in whose company he lived, and the boxes sent by Victor, mobile spaces that stored those same books and contained the memory of the character, like Fanshawe's box, since the books were his most precious possession, slowly accumulated over a period of thirty years, the only inheritance left to Marco, after the estrangement and death of such a striking personality as Victor's. The beginning of the story of Marco blends with the story of that empty room, populated by nothing but the written word. Every stage of his subsequent biography is accompanied by moves into new and more or less chaotic living spaces.

In *The Invention of Solitude*, the dramatic story of A.'s grandparents, and of how Anna Auster killed her husband, is also seen preferably through the constant house moves

decipher the unaltered rooms of an old mansion, the former property of the missing Rose. His spirit haunts the rooms of the mansion, prompting the narrative of the story. Once again, Auster reveals himself to be a "plagiarist in praise", an expression of Melville curiously conspicuous in the text of *Jimmy Rose*. See Herman Melville, *Selected Tales and Poems*, edited with an introduction by Richard Chase (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) pp. 132-143 and Sousa Santos, "Plagiarism in Praise".

¹³ A merely nominal restaurant-space, devoid of description or significant meaning to the progress of the action.

and, consequently, the absence of lasting reference points, which marked and irreparably isolated the Auster family. The murder happens at the house and a succession of cells and courtrooms immediately follows, in a claustrophobic saga, like the very family from which the father is never able to escape. The family is a true cell (jail), and not a cell (body), a group closed in on itself, walled, as a defense against the creditors and every danger immanent to the condition of poor Jewish immigrants. That prison cell is tyrannically dominated by the matriarch Anna Auster, who imposes her authority on all of her children up until death.

During Marco Fogg's infancy, he and Victor create imaginary worlds which compensate for the cruelty and loneliness of the surrounding reality (the mother's death, the illegitimacy, the unknown father, the school classmates). Together, they build perfect universes, described in detail, with a prominent place within the closed space they both share, in a perfect image of the work of cosmogonic writing of the writer that is isolated in his room. Marco and Victor are two creators of alternative universes in perfect interior harmony:

Within a month of my arrival, we had developed a game of inventing countries together, imaginary worlds that overtuned the laws of nature. Some of the better ones took weeks to perfect, and the maps I drew of them hung in a place of honor above the kitchen table. The land of Sporadic Light, for example, and the Kingdom of One-Eyed Men. Given the difficulties the real world had created for both of us, it probably made sense that we should want to leave it as often as possible (MP 6).

To Victor and Marco, real life and writing are the same: every human being can, during the course of his entire existential path, also write the book of his own life: "Every man is the author of his own life," he said. "The book you are writing is not yet finished. Therefore, it's a manuscript. What could be more appropriate than that?" (MP 7), are Victor's words, when Fogg discovers, delighted, that his initials can represent the word "manuscript".

The room at 112th West Street marks the beginning of Fogg's independent biography, strewn with detailed descriptions of inadequate furniture, rentals, shared rooms, and eternal financial problems. A few minutes after he gets inside, the seventy six boxes with Victor's books arrive, and become the only furniture of that empty space. Fogg creates a modular prison of sorts, a bed, a desk, out of those peculiar materials. This is a vital setting for Fogg, as evidenced in the enthusiastic declarations of affection for that small private space of reading and meditation. Books are a salient element of

originality, which, like a puzzle, can build anything at all if assembled in the right way, representing the construction of the written work through the correct placing and ordering of stone-words. The diversified reading allows Fogg to travel to any space and field of knowledge between those four walls, revisiting some of the passages in *White Spaces*.

But emptiness will begin to progressively take control of Fogg's life after Victor's death. Instead of filling the blank space of the room, Fogg will allow that white absence to fill him, in a solitary and cloistered inactivity, intertextually indebted to the static nihilism of some of the characters of Kafka¹⁴ and Beckett and to the theater of the absurd¹⁵. "I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take an action at all. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art" (MP 20-21): this seems to be a peculiar way of writing the book of life, with artistic aspirations, more by omission than by effective construction. Fogg starts to move into another world, discarding his belongings and concocting increasingly bizarre excuses for his apparent indifference to discomfort. In reality, Fogg shows every sign of schizophrenia: his behavior becomes increasingly erratic, he loses notion of time, experiences hallucinations, and his powers of reasoning weaken considerably.

The room is an image of the protagonist of *Moon Palace* (they are both excessively filled with literary fiction and empty of reality), a mirror of his biography and mental

¹⁴ "I am more and more unable to think, to observe, to determine the truth of things, to remember, to speak, to share an experience; I am returning to stone, this is the truth. I am more and more unable even in the office. If I can't take refuge in some work, I am lost." Franz Kafka, *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken, 1974) p. 115. The work (of writing) is the means of salvation for many of Auster's characters. Inactivity, on the other hand, is the vehicle of fragmentation, as proven by Fogg's trajectory.

¹⁵ All the playwrights of the absurd are preoccupied with the modern and global lack of communication. In Edward Albee's plays, each character exists within the borders of his own private ego. The dramatic technique he uses is to elaborate on a theme centered on communication, presenting a series of apparently disconnected discourses. The cumulative effect of these discourses is a devastating commentary about the failure to communicate (solitude) in modern society. *Endgame* (1957), by Beckett, takes place in a room isolated from all contact with the exterior. The characters are confined to that empty room, which is possibly suggestive of the interior of the human skull, the windows being the eyes that observe the world, or, according to some critics, we may be inside the maternal womb. Most of the values that western civilization represents do not seem to matter anymore in this play. Here, everything has lost its meaning, as the game reaches its end. Outside, everything is zero. The only persons left are sterile and desperate, a despair similar to that of *In the Country of Last Things*. Also in *Krapp's Last Tape* (1958), Krapp, an old man, performs his last soliloquy to be tape-recorded, repeating gestures and words in solitude, in an empty room. "How can one be sure, in such darkness", asks the nameless narrator of *The Unnamable*, referring to the solitude that surrounds and blinds him. Samuel Beckett, *The Unnamable: Three Novels* (New York: Grove Press, 1965) p. 292.

processes. The character blends with the room, and the room with the books that inhabit it, the only entities that differentiate it from a completely empty closed space. Fogg lives through the books, his principal possession and activity, which, nonetheless, he gradually sells, in an irreversible process of physical and mental emptying. The fragmentation of the human being is visibly effective, there is a symbiotic relation between the real and the imaginary, between the book and the world, between the individual and the room:

As I sold off the books, my apartment went through many changes. (...) My life had become a gathering zero, and it was a thing I could actually see: a palpable, burgeoning emptiness. Each time I ventured into my uncle's past, it produced a physical effect, an effect in the real world (...) The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. I was both perpetrator and witness, both actor and audience in a theater of one. I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear (MP 24).

The emptying of the room symbolizes the emptying of Fogg's life, body, and mind to the point of absolute stupor, of suicidal asceticism. If, until now, the books were Victor's incarnation, they are now Fogg's shrinking incarnation, his furniture, company, and main activity, besides his only source of income and subsistence. Indirectly, through their progressive sale, the books are the actual sustenance of Fogg, who devours them in literal and figurative sense; Fogg is the books, psychosomatically speaking. Anna Blume too burns the books of the library so she can survive the Terrible Winter, but she destroys the library to save her life, since she understood that reality must take priority over fiction.

"The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is" (IS 79): Fogg cut ties with humanity, in a simple negation of the external world, trying to get as close as possible to the point zero (zen) of existence¹⁶. Postmodernism is disqualified from any political involvement due to its narcissistic and ironic appropriation of existing images and stories. The deliberate rupture with history means the destruction of the relation between human society and space, along with the rupture of the relations between

¹⁶ "The deteriorative surveillances of *City of Glass* and *Ghosts*; the *Locked Room* narrator's absorption into the Fanshawe biography; the slide of the urban society in *In the Country of Last Things*; Fogg's starvations and eviction and the parallel trajectories of wandering and loss in the lineage Effing-Barber-Fogg in *Moon Palace*; the wall-building sentence in *The Music of Chance*; Sachs's abandonment of wife, lovers, and carrer in his drive toward literal fragmentation in *Leviathan* - all are variants of getting back to zero. [v. formatação original dos títulos]" Eric Wirth, "A Look Back from the Horizon", *Beyond the Red Notebook*, p. 174.

public and private spaces, motivated by pure indifference towards anything that is external to the room, to the book, to fiction¹⁷.

Literary creation is clearly demarcated from the delirium caused by Fogg's deprivations, since it implies a work of building and not a passive cataloging of feverish and obscure thoughts, wild associations, and awoken dreams, such as the ones experienced by the protagonist during that period. The writer's isolation between the four walls of the room must be a source of work and construction, not sterile oneiric reveries. That solitary productivity differentiates the writer and confers him the power to fill the white spaces of the room instead of expanding them like Fogg. In a similar way, Franz Kafka's *The Hunger Artist* also took his passive isolation too far, to the point of actual physical deletion, being forgotten by everyone and quickly replaced. Quinn, on the other hand, combines his solitary disaggregation with a unique visionary ability and sublime thoughts annotated in the unreachable book, since solitude can be (re)invented in several ways. When, after the period of delirium caused by starvation, Fogg grasps the reality of his situation, he starts to attribute a deathly connotation to that white space that surrounds him, both in the physical and in the existential plane, in a phonic evocation of the white whale: "(...) back in the world of fragments, back in the world of hunger and bare white walls" (MP 33). This is, in reality, a black space, the antithesis of the seminal text of Auster's prose, the stage for the fragmentation of the individual.

The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. If life was a story, as Uncle Victor had often told me, and each man was the author of his own story, then I was making it up as I went along. I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next. All well and good, perhaps, but the question was no longer whether I could write the story off the top of my head. I had already done that. The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink (MP 41-42).

Fogg's existence is reduced to the depopulated room and its walls are the pages of the book of life where, very much like Quinn, he mentally inscribes the events that transform him into nothing, in a nihilistic reformulation of Victor's teachings. The door and the windows, out of which the *Moon Palace* can be seen, are the means of communication with the exterior that Fogg rejects, in the process of his solipsistic

¹⁷ "O momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura na medida em que todos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operatório como o mais esotérico...". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 39.

implosion, a white, non-violent suicide by isolation and inanition. Inadvertently, Simon Fernandez, the building superintendent in charge of the task of throwing Fogg out, synthesizes that identity between the room and the life of its only inhabitant, both in a terminal situation: ““You've got some place here, my friend. If you don't mind me saying so, it reminds me of a coffin. One of those pine boxes they bury bums in”” (MP 45). The walls of the room enclose its solitary inhabitant like a sarcophagus. “This is what I deserve, I said to myself. I've made my nothing, and now I've got to live in it” (MP 54): inside the room, Fogg has created a dark cosmogony, consciously building chaos and destroying the cosmos that that space once was.

Moon Palace is a story of wanderings driven by chance, alternating interior and exterior spaces. Leaving the room, Fogg continues the process of his dissolution outside, in the city of New York, a new stage in the process, and a new setting. But the exterior can be even more hostile and empty than the nothingness of the room. Fogg paradoxically finds an external space closed to the turbulence of the city: the Central Park, where he becomes a kind of postmodern Robinson Crusoe. This intermediary space contrasts with the restlessly uniform behavior of the urban crowd, where collective hostility, the fragmentation of the individual, and robotic massification reside. The Central Park is a vestige of nature, an outdoor open space, but closed to the horror of the streets of New York, attentively observed by Fogg in his wanderings. There, calm and generosity exist, and time and individuality can be enjoyed, no matter how eccentric that individuality may be, in an imperfect urban Garden of Eden. However, Fogg will use this new space only to fill it with an even larger amount of nothingness and self-destruction (“...Zimmer and Kitty kept asking me how I had managed to do nothing for so many days”. MP 62). Besides the humiliating activities of mendicancy, Fogg spends his time in hallucinated internal colloquiums, or in repetitive games of cataloging, already patent in *City of Glass*, *Ghosts* and *Leviathan*, in contrast with the characters of *The Invention of Solitude* and *The Music of Chance*, which try to fill their empty spaces with writing or with the construction of work, even if that work is just a wall without an apparent purpose.

Fogg eventually withdraws to a natural cave in Central Park, a closed space of death, the apparent antithesis of the maternal womb, a closed space of life. The cave becomes an image of final solitude, a recurrence of the motif already announced in the room-

coffin, where Fogg had enclosed himself before he voluntarily buried himself in the cave-tomb. But the miracle occurs and Fogg is saved *in extremis*, unlike Quinn, being reborn to life: he is pulled out of the cave by his friends, as though in a birth, thus leaving that paradoxical womb of death, that metamorphic cocoon which would have annihilated him if he had insisted on staying there. The cave is comparable to the dark and secret depths of the mind, with a limited view of the exterior, a possible stage for a somber state of isolation. But it can also be the place for a resurrection, since the journey to the subterranean world is one of the archetypical imageries for the experience that precedes the birth of a new man. Relating both symbolisms, the imagery of the cave represents a descent to the unconscious that involves the death of the ego. Fogg, however, will only switch from a state of hibernation to one of apparent life.

In Fogg's peculiar biography, a transitional period of recuperation in the company of Zimmer ensues, along with his discovery of Kitty Wu's love, with a curious annotation about the difficulties lovers face when there is no room available. However, his stay at Zimmer's house is short-lived and a new period follows, related to the move to a new interior space of work and residence. By leaving the room, Fogg also leaves Zimmer, who he will not see again until thirteen years later. Fogg's new room, at the house of a monomaniac who calls himself Thomas Effing, is as austere as a monk's cell. Once again, although without the extreme eccentricities of the previous room, books are the only decorative element. In this frugal setting, the re-aggregation of the protagonist will occur, through the construction of a written work, the *Obituary in the Present Tense* of Effing, like the homonymous poem in *Ground Work* (GW 90)¹⁸. Fogg will fill the room with words, avoiding that it transforms again into a lethal white space, simultaneously exorcising death and the future fading of Effing's memory, through the elaboration of the extremely detailed obituary, a task in all aspects similar to that which triggered the writing of *The Invention of Solitude*. In both cases, words are a force in opposition to the emptiness of death. Effing, like

¹⁸ *Obituary in the Present Tense* (GW 90) possesses, besides its title, two passages which can point to the text of Moon Palace. "Egg white, the white / of his eye" brings to mind the episode of desperation brought about by the broken egg oozing on the floor at one of those moments of penury in the room of 112th West Street. But it is, without doubt, the verses "He memorizes / none of it. Nor does he write / anything down. He abstains / from the heart / of living things. He waits (...)" that best illustrate the nebulous trance experienced by Marco Fogg in his last days in the shelter of the room and during his drift through Central Park.

Victor, wants to be the author of his own biography, so he forges an identity and an obituary, while his crippled body points in another direction. He persistently demands descriptive precision, which raises in Fogg linguistic and philosophical doubts: there are no two identical objects, nor is any object identical to itself. Language deceives, in the same way it hounded Stillman, Quinn, or Blue in *The New York Trilogy*.

The motif of the cave will reoccur in the narrative in the story of the youth of Effing/Barber, Fogg's grandfather, a wild version, amidst the American wilderness, of the domesticated cave in the middle of Central Park in New York, the capital of the postmodern civilization. To gain access to the cave of renewal, Effing too had to go through a painful experience connoted with death. After being forced to bury his friend and travel companion Byrne with his own hands, Effing lets himself go insane, closed in himself and in the wild solitude of the lost canyon. Reaching the cave, Effing takes possession of the murdered hermit's identity and again embodies an identity which was by then nothing but a ghost, a shadow within those walls, revealing reminiscences of Plato's myth. For Effing, that was when the happiest period of his life, of inner peace and esthetic productivity, started. The cave was located in a sort of natural oasis, a small Eden in the West, like the Central Park is located amidst the eastern urban jungle, spaces that are simultaneously open and closed, which grandfather and grandson **complete** with diverse activities. Effing fills solitude with the construction of works of painting and writing, which reorder his universe and existential chaos. Solitary writing is thus intimately connected to the esthetically ordered transcription of the world, in a process almost as visual as painting itself:

In one notebook he recorded his thoughts and observations, attempting to do in words what he had previously been doing in images (...) then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. (...) He had descended so deeply into his solitude by then that he no longer needed any distractions. He found it almost unimaginable, but little by little the world had become enough for him (MP 171-172).

Yet, the power of solitude is dangerous and must be managed in a very cautious way, under the danger of becoming aggressively hermitic, by avoiding, often violently, contact with others, besides the always present danger of self-destruction by excessive seclusion, as in the case of Fogg. After a certain moment, the cave where Effing had created a perfect cosmos becomes the equivalent of an impregnable fortress, which must be defended at any price, even if that means killing or forever maintaining the

lie of a stolen identity, with all its subsequent anguish. Absolute solitude is always risky, since it is artificial, contrary to man's natural gregarious instinct. Without advocating for the ideologically motivated artist, Auster seems to point out the unsustainable artificiality of those who completely isolate themselves from surrounding reality, who close every door and every window to the world:

He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build his solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had been with him in the cave, he understood how artificial his situation was (MP 176).

Effing then decides to leave the cave, that mental refuge and tomb of the past, closing another chapter of the book of life, which will continue to be written by Fogg, the unknown grandson. Listening to Effing's narrative, Fogg feels prophetically identified with his solitude, with the cave where he himself had lived: "I had my own memories of living in a cave, after all, and when he described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt" (MP 183). Both had visited the most remote of spaces, since they had confused the room and the cave with their entire being, identifying themselves with the walls that surrounded them until exhaustion, until physical and mental annihilation. Both grandfather and grandson had closed themselves within themselves, in a claustrophobic solipsism which Fogg begins to realize after several days locked in a room without windows, smothered by Effing's haunting voice narrating its story of solitude: "As the days went by, the atmosphere in the house became more and more claustrophobic. (...) I began to live inside that voice as though it were a room, a windowless room that grew smaller and smaller with each passing day" (MP 183-184). Fogg lives inside the room and the words that float within it, building the book.

Finally, and as a result of the episode of the distribution of money in the streets of New York, Fogg comes to fully understand Effing's generous madness, as if he had finally entered a forgotten room of his own mind, with a secret passage in space-time to Effing's mind: "It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing's heart" (MP 213). Fogg entered his grandfather's cave, the cave of his mind, the same which, in times past, had materialized in the middle of the wild

West. The cave(s) where Effing, the artist of the image and of the word, created a universe, an identity, an art, where he was mad and from where he was reborn. The closed space, the mind, and the genesis of art are always interlinked in Paul Auster's writing.

In the room of the dying Effing, the final conciliation between grandfather and grandson (who are unaware of their family tie) will occur, in an atmosphere of friendship encouraged by the intimate space, anticipating the other scene of final conciliation, this time between a father and a son who recognize each other as such (Barber-Fogg), in the hospital room of the dying Solomon. Fogg fills time with words, with infinite stories, true or imaginary, and even with inventories of the objects in the room, in a last attempt to order the world around him, so as to soften Effing's last moments. Fogg feels that he has carried out an arduous task in that room, a work of words, of writing in the air, in the solitude of a space shared with a living-dead. But that virtual writing has, once again, the power to postpone the ghost of death and forgetfulness.

With Effing dead, and thanks to a new intervention of chance, Fogg will get to know his father, Solomon Barber, the solitary balloon-boy, locked within his deformed body. The body can be a dungeon, a ghostly cave enclosing the unknown truth of the soul ("His body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it..." MP 240), and solitude can be lived inside the space of the books, as though they were rooms where Barber locks himself to get away from others and from himself. Out of the chaotic solitude of his existence, Barber emerges as a character immune to ridicule, with a new entity (like Effing, the father he never got to know), in an inner world created by him, fruit of his isolation: "By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself" (MP 242).

The tradition of more or less hallucinated and connoted with death isolation runs deep in Fogg's family. Barber's mother too, the abandoned wife of Julian Barber, the first Effing, died insane after a life of voluntary incarceration in a room. The story of Barber's infancy blends with that of the house where his mother filled the emptiness of the room and of life with the most fantastic narratives, dictated by her madness. For Barber and for his descendants, the concept of home is a purely

imaginary one, the house is simply the destructive shell of a desperate childhood. In the company of Fogg, Barber plans to seek Effing's cave, the enigmatic cave lost in the middle of the desert, closing in space the circle of time and generations. Fogg then summarizes the above mentioned spiritual dimension of the cave, so clearly symbolic that it casts doubt about its actual existence: "Even if there wasn't an actual cave, there was the experience of a cave. It all depends on how literally you want to take him" (MP 276). Very similarly, to read *The Locked Room* leads to a persistent doubt about Fanshawe's actual existence outside the narrator's mind. However, the project comes to an end when Barber, at the moment of the revelation of his paternity to Fogg, falls to his death in the open tomb, enclosing himself alive in the ultimate walled space and establishing a partial parallel with *The Locked Room*, where Fanshawe is inside an open tomb at the moment of his father's death. In *Moon Palace* it is the latter who falls into the tomb at the moment of his birth as a father. Fogg's identification as a son is so briefly inconsequent as the life of his own son. Since none of Fogg's actions leads to the construction of a finished system (from the *Obituary*, which was refused by every editor, to the drift across America, cut short by the theft of the car), the life he had planned together with Kitty Wu inevitably ends in an interrupted gestation.

At the ironic Eden Rock Hotel, Fogg experiences a rapid passage through hell, where he masterfully conjugates isolation with self- and hetero-destruction by vandalizing the room, since "If accommodations are provided in hell, I said to myself, this is what they would look like" (MP 302). Marco Fogg understands that, by using his will and determination, he is able to transform the existential fragments into an orderly system, a cosmogony. However, he remains immersed in a militant refusal to act in the face of chaos. At the end of the novel, Marco reaches the western extremity of the American continent and contemplates the emptiness that stretches without obstacles to the coast of China. He only wishes to keep looking at the world, even if the effort required by that looking makes him vulnerable and ignored as an individual, in a pure and neutral perception that Auster associates with Charles Reznikoff's poetry.

For the Austerian character struck by the discovery that the universe can become dominated by chaos and dissolution, the main question is how to react. Only when

imagination fights the chaos with new ideas and new cosmoi can the determinism of the everyday world be altered. Auster's writing shows us that nothing can stop the fragmentation of reality, but, thanks to the richness of imagination, new worlds can be born. In the 1974 essay *The Art of Hunger* (AH 9-25), Auster recognizes himself in a quote by Samuel Beckett:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now (AH 19).

To Auster, as to Beckett, art must integrate chaos. And that is what the characters in Auster's fiction do, recognizing without hesitation the presence of chaos in their paths, from Anna Blume, who is never conquered by it, to Quinn and Marco Fogg, who irreparably submerge themselves in it. It is, then, necessary to admit the existence of chaos, to extract from it that which can survive to it, and, ultimately, to use imagination to build a new cosmogony. It is necessary to understand the functioning of the universe before combating it with the power of creativity: that is the task of the writer-character.

CONCLUSION

In the previously mentioned essay *The Art of Hunger*, Auster quotes Samuel Beckett, and, in doing so, defines his own ideological and literary orientation, reflecting a profound critical acuity and sense of artistic mission: “To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now” (AH 19). Throughout his work, Auster shows a rare talent for observing the human diversity, besides taking clear pleasure in the deconstruction and reformulation of language, as though immersed in the exploration of Beckett’s chaos. All his writing seems fascinated by the abstraction from reality and from experienced moments. But if Auster’s linguistic virtuosity may have its roots in French formalism, with which he had extensive contact, the underlying matter remains classically American, from the search for liberty at the expense of homogeneous normality, to the quixotic tests his characters impose on themselves, during the course of a trajectory that is bumpy but carefully engraved in space-time. Auster’s work presents sophisticated surfaces with a subliminal mythology, aside from a special predilection for tracing the sinuous and unpredictable paths of chance, as through there was a musical harmony in the chaotic tension of individual existence. In the journeys of his characters, Auster tries to apprehend how lonely or how multiple can the human mind be.

In Auster, the penchant for intertextuality and the theme of writing are not merely a fictional strategy. The relation between life and text is not a simple rhetorical metaphor. Life (which often is a recollection of other lives, as in *The Invention of Solitude*) is a text that must be written with the greatest urgency, while the wall of death does not surround the writer-character (the dominant variable), even if, fatally and finally, that text turns out to be the memory of other texts. In the solitude of life, close to the edge of annihilation, some words are aligned on the page, and written sentences start a dialogue with the pages of those who occupy or haunt other scenes of writing: “He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember” (IS 172). In *In the Country of Last Things*, for instance, Auster achieved, with a cruel factuality that is evocative of Jonathan Swift, to build a world of demolished objects that we are immediately and painfully forced to recognize as our own world. The ancestors of such tales of an intolerable present, made viable through the dislocation to another context, make up a vast list that includes Orwell’s *Nineteen Eighty-Four*, Huxley’s

Brave New World and Beckett's *Endgame*. Auster shows that writing is a form of selftranslation: he reflects metaphorically about his fictional doubles and ghosts, making that translation one of the central motifs of the book.

In the interior of the room of the book, Auster masterfully stages the writer's central dilemmas, dilemmas that are eternal and universal. To Blue's question "How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?" (NYT 169-170), the only decisive answer would be to leave the room that is the book. But to the writer, infinitely vulnerable to accusations of not meeting the ideological requirements enunciated in the writing, to leave the room is impossible: that would mean to stop writing. The imagery of the room is vital to Auster: even though every individual is seen as an isolated entity, a network of connections and correspondences that needs to be unveiled subsists. To fulfill this goal, it is necessary to plunge into the core of individual solitude and to order the chaos of chances and incoherent objects, keeping what makes sense and maintains a link with the surrounding world. Naturally, the possibility of absolute confinement, of refusing to look at the outside world remains, but by choosing that attitude the writer-character is suffocating the part of himself that is the most alive. If the imagination generates fragmentation, the written work will never be able to codify the order of the new imaginary cosmos, establishing the connection between the room and the world.

In the course of his literary journey, Auster, based in New York, explores mysterious and unexpected areas such as solitude, doubles, the limits of language, the father's absence, death by progressive detachment from every desire and need, the role of the past, infinite enumeration, and chance. His way of addressing these complex obsessions is framed by a preference for the postmodern procedural game, not meaning by that that his work is limited to the current categorizations. His prose systematically tends toward austere simplicity, but it is not restricted to the characteristics of minimalism. Similarly, Auster always escaped the simplification of the term "postmodern", since his exploration of the ambiguity of perception and identity bears the imprint of global modernity. Auster cultivates his art also as a means to find new meanings in experiences; Auster's writing is at the same time epistemology and ontology.

In the last paragraph of *City of Glass*, the narrator notes: “As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout” (NYT 132). The narrator is himself a critic, reminding us that this real-fictional character-writer, the apparent architect of the novel, has allowed his other characters to disappear without explanation, irreversibly fragmented his point of view, did not provide a solution to the intrigue, let his excessive determination result in indetermination, and allowed the narrative codes to converge in an irreparable undecipherability. We thus observe how the Austerian postmodern novel parodies other genres, exposing the conventions in their forms and language. In Auster’s metafiction, we find a fundamental refusal of the notion of univocal classification, since metafiction is a process in constant motion, fiction in a state of metamorphosis. It could be the case that Auster’s apparently obsessive orientation towards epistemology would reduce the novel to an academic endeavor. However, literature possesses an intrinsic value that goes beyond the codification of dominant ideologies. Literature is esthetically justified, and the fusion of theory and representation reveals and exercises the capacities and limitations of both aspects. Auster never manipulates his characters, because he knows he too is prey to the inner need to write, assigning to literature the role that Montaigne used to assign to philosophy: to learn to live.

The fictional plot may be the story of the quest for a vision, as in *City of Glass*, *Leviathan*, or *In the Country of Last Things*, perhaps reflecting Auster’s posture with respect to the nature of the postmodern condition. The reworking of the detective story as a search for the ultimate language shows that what is most appropriate to the postmodern world is not the final and specular textualization of reality but the text about the text. Stories about stories and books of questions instead of answers are the forms in which the difficult reality of our times is better embodied. *The New York Trilogy* participates in the deconstruction of the mythological tower of the ancestral city and of its language, describing the Babel-like fragmentation of the contemporary metropolis, in parallel with the postmodern crisis of linguistic representation. Its ideological structure of wandering and detachment with regard to preexisting canons puts the postmodern subject under the obligation of questioning the basic foundations of every mythical archetype. Auster’s novels evoke traditional logocentric ghosts (presence, reality, truth), which reflect the principle of inseparability between word

and meaning, only to dissolve that identity through a textual orientation that emphasizes fictionality and consequently reinforces the illusory effects of signification. Auster alters the mechanisms, thwarting the reader's expectations regarding the epilogue and textual transparency that a mimetic pact would imply. The resulting empty space imbues the text with the freedom of a plurality of meanings, which disperses all certainties and carries with it a cosmogonic/chaogonic power. Under the appearance of narrative fluency, Auster's writing hides the subversion of the basic premises of realist literature and of referential signs, in a fictionalized self-reflexive poetics about the structuring of an imaginary universe.

Auster's protagonists are self-exiled (locked in a room, in a book, or in themselves), vagabonds, and explorers of a country, of a closed space, or of a page, who conquer unknown regions through their writing. The character's attempt to name objects and to decipher signs is also the job of the ontological traveler, as adventures only exist in the language that narrativizes them. Since language is unstable and its meanings are imprecise, no space can be completely occupied by its discoverer. The uncertainty of language also negates the self-discovering traveler access to the absolute origin, the ultimate identity of the individual, the final locked room. The semantic journey never reaches its destination, since it consists in an endless spiral of arrivals and departures, of travels in space and time. The multitude of orientations results in an infinite referential framework which continually alters the spatial meaning for the traveler of the imaginary universe. In Auster's writing, objects and the language of the mental processes that conceptualize those same objects are often indistinguishable:

(...) the beating
drum of words
within, so many words

lost in the wide world
within me, and thereby to have known
that in spite of myself

I am here.

As if this were the world.

(...) For the crumbling of the earth
underfoot

is a music in itself, and to walk among these
stones
is to hear nothing
but ourselves.

(...)
then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me

is a world beyond reach.

In Memory of Myself (GW 97)

Quarry (GW 80)

From the space dominated by stones, we hear the voice of the writer-character, as though they had taken upon themselves the task of narrating his solitary and silent journey. The stones, the wall, and the room (the words, the page, and the book) ontologically structure the imaginary cosmos generated by Paul Auster's mind, like a real world born of a magma of words contained in another, interior, world.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY BIBLIOGRAPHY (FIRST EDITIONS):

- City of Glass*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.
- Disappearances: Selected Poems*. New York: Overlook Press, 1988.
- Facing the Music*. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.
- Fragments from Cold*. Brewster, New York: Parenthèse, 1977.
- Ghosts*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.
- Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*. London: Faber and Faber, 1990.
- Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Company, 1997.
- In the Country of Last Things*. New York: Viking, 1987.
- Leviathan*. New York: Viking, 1992.
- Lulu on the Bridge: A Film*. New York: Henry Holt and Company, 1998.
- Moon Palace*. New York: Viking, 1989.
- Mr. Vertigo*. New York: Viking, 1994.
- Smoke and Blue in the Face: 2 Films*. New York: Hyperion, 1995.
- The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.
- The Invention of Solitude*. New York: Sun Press, 1982.
- The Locked Room*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.
- The Music of Chance*. New York: Viking, 1990.
- The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1987.
- The Red Notebook*. New York: Viking, 1993.
- Timbuktu*. New York: Henry Holt and Company, 1999.
- Translations*. New York: Marsilio, 1997.
- Unearth*. New York: Living Hand, 1974.
- Wall Writing*. Berkeley: The Figures, 1976.
- White Spaces*. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.
- Why Write?.* Providence: Burning Deck, 1986.

SECONDARY BIBLIOGRAPHY:

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1976.

ADAMS, Robert M., "Cornering the Market". *New York Review of Books* 39:20 (December 3, 1992): 14-16.

ALEXANDER, Marguerite. "The Tempest and Other Games People Play". *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. New York: Edward Arnold, 1990, pp. 190-99.

AUSTER, Paul and WILBUR, Richard. "Le Pont Mirabeau". *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989, pp.228-34.

AUSTER, Paul. "Black-Outs". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 50-8.

AUSTER, Paul. "Contemporary French Poetry: An Introduction Against Anthologies". *Tri-Quarterly - Selected Poems* 35 (Winter 1976): 99-101.

AUSTER, Paul. "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry". *Books Abroad* 47 (1973): 76-8.

AUSTER, Paul. "The Decisive Moment" (with Postscript). *Charles Reznikoff: Man and Poet*, ed. Hindus Milton. University of Maine at Orono: National Poetry Foundation, 1984, pp. 151-65.

AZEVEDO, Carlos. "Paul Auster e 'The Voice's Fretting Substance': Elementos para a Biografia de uma Escrita". *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, XIV (1997): 185-196.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*, trans. Ernestina de Champourcin. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAKHTIN, M.M. (V.N. Voloshinov). *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka e I.R. Titunik. New York and London: Seminar Press, 1973.

BAKHTIN, M.M. and MEDVEDEV, P.N. "Material and Device as Components of the Poetic Construction: The Proper Formulation of the Problem of the Poetic Construction". *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle. Harvard: Harvard University Press, 1985.

BAPTISTA, Abel Barros. "O Acaso Bem Temperado". *Público* 984 - Suplemento *Leituras* (13 de Novembro, 1992): 1-2.

BARNES, Hugh. "Life Is Just a Game of Poker". *The Times* 63971 (March 21, 1991): 22.

BARONE, Dennis, ed. "Paul Auster/Danilo Kis Issue". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 7-96.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARONE, Dennis. "Introduction: Auster and the Postmodern Novel". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26.

BARONE, Dennis. "Leviathan". *The Review of Contemporary Fiction* 11:2 (Fall 1992): 193-4.

BARONE, Dennis. "Selected Poems by Jacques Dupin. Selected by Paul Auster". *Denver Quarterly* 29:1 (Summer 1994): 114-5.

BARONE, Dennis. "The Art of Hunger". *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer 1993): 259-60.

BARTHES, Roland . *Image Music Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BASTOS, Augusto Roa. *I the Supreme*, trans. Helen Lane. New York: Aventura, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BAWER, Bruce. "Doubles and More Doubles". *The New Criterion* 7:8 (April 1989): 67-74.

BAWER, Bruce. "Family Ties With an Athenian Twist". *The Wall Street Journal* 216 (September 21, 1990): 12.

BAXTER, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 40-3.

BECKETT, Samuel. *The Unnamable: Three Novels*. New York: Grove Press, 1965.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1986.

BEGLEY, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist". *The New York Times Magazine* 141 (August 30, 1992): 41, 52-4.

BEGLEY, Adam. "Kafka Goes Gumshoe (profile)". *The Guardian Weekend* (October 17, 1992): 18-21.

BELL, Madison Smartt. "Poker and Nothingness". *The New York Times Book Review* 95 (November 4, 1990): 15-16.

BERLINS, Marcel. "Case of the Inner Self". *The Times* 63006 (February 18, 1988): 17.

BIRKERTS, Sven. "Paul Auster". *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow and Company, 1992, pp. 338-46.

BLAKE, Peter. "A State of Willing Suspension". *The Times Literary Supplement* (April 8, 1994): 20.

BLANCHOT, Maurice. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace and Company, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962.

BRADBURY, Malcom, ed. *The Atlas of Literature*. London: De Agostini Editions, 1996.

BRADBURY, Malcom. *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*. London: Secker and Warburg, 1995.

BRADBURY, Malcom. *The Modern American Novel: New Edition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.

BRADBURY, Malcom; RO, Sigmund, ed. *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold, 1987.

BREMNER, Charles. "A Brooklyn Identity". *The Times Saturday Review* (March 16, 1991): 18-19.

CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe, ed. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987.

CASE, Brian. "Austere Auster". *Time Out* 902 (December 2, 1987): 42.

CHANKO, Kenneth. "Smoke Gets in Their Eyes". *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30 / July 7, 1995): 14-15.

CHARD-HUTCHINSON, Martine. *Moon Palace de Paul Auster ou La Stratégie de l'Écart*. Paris: Éditions Messene, 1996.

- CHENETIER, Marc. *Paul Auster as the Wizard of Odds*. Paris: Éditions CAP, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- CHILDRESS, Mark. "A Novel in Trapdoors". *Los Angeles Times Book Review* 111:306 (October 4, 1992): 2, 13.
- COATES, Joseph. "A Writer Who Writes Because He Has No Other Choice". *Chicago Tribune* 146:28 (January 28, 1993): 5.
- COE, Jonathan. "Moon Madness". *The Guardian* (April 14, 1989): 30.
- CORTANZE, Gérard de, ed. "Dossier Paul Auster: de la Trilogie new-yorkaise à Smoke". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 16-63.
- CORTANZE, Gérard de. "De la bibliothèque comme personnage de roman". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 52-9.
- CORTANZE, Gérard de. "L' argent de l'écrivain". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 80-1.
- CORTANZE, Gérard de. *Dossier Paul Auster: La Soledad del Laberinto*, trans. Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- CORTANZE, Gérard de. *Le New York de Paul Auster*. Éditions du Chêne, 1996.
- CREELEY, Robert. "Austerities". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 35-9.
- CUMMINGHAM, Valentine. "Kafka Rides the Subway". *The Observer* 10357 (April 15, 1990): 60.
- CURRIE, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.
- DANTO, Ginger. "All This Might Never Have Happened". *The New York Times Book Review* 97 (September 20, 1992): 9.
- DEMOUGIN, Jacques, dir. *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*. Paris: Larousse, 1992.
- DENTITH, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1995.
- DIEHL, Digby. "A Shrine to the Spirit of Nothingness". *Los Angeles Times Book Review* 109:322 (October 21, 1990): 2, 8.

- DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1925.
- DRENTTEL, William, ed. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: Delos Press, 1994.
- DUPERRAY, Annick, ed. *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. Aix-en-Provence: Actes Sud, Université de Provence, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1995.
- EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*, 13th edition. Lisboa: Difel, n.d.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.
- EDWARDS, Thomas R. "Sad Young Men". *The New York Review of Books* 36:13 (August 17, 1989): 52-3.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London: Penguin Books, 1985.
- ESSLIN, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1965.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the Absurd*. London: Prentice-Hall, 1968.
- FEIN, Cheri. "Austerity". *Details* (April 1989): 127-8.
- FEINSTEIN, Elaine. "Black Sea Sketches". *The Times* 63157 (August 11, 1988): 17.
- FOKKEMA, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, trans. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, n.d.
- FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans, ed. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- FORD, Mark. "Citizens of a Sinister City". *The Times Literary Supplement* 4589 (March 15, 1991): 11.
- FRANK, Joan. "The Art of Austerity". *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992): 20-22.
- FREITAG, Michael. "The Novelist Out of Control". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8.
- FROST, Robert. *Selected Poems*. New York: Henry Holt and Company, 1923.

- FULLER, Jack. "Esthetic Mysteries". *Chicago Tribune Books* 140:86 (March 29, 1987): 14.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*, trans. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, n.d.
- GOLDMAN, Steve. "Big Apple to the Core". *The Guardian* (April 18, 1989): 37.
- GOLDSTEIN, Rebecca. "The Man Shadowing Black is Blue". *The New York Times Book Review* 91 (June 29, 1986): 13.
- GREENLAND, Colin. "The Novelist Vanishes". *The Times Literary Supplement* 4419 (December 11, 1987): 1375.
- GRIMAL, Claude. "Paul Auster au Coeur des Labyrinthes". *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 68:733 (May 1990): 64-6.
- GUERREIRO, António. "Walt, O Fatalista". *Expresso* (27 de Maio de 1995): 100-2).
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990.
- HASSAN, Ihab. "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism". *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg. New York: G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and Sketches*. London: Penguin Books, 1966.
- HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Carroll and Graf Publishers, 1984.
- HENSHER, Philip. "Repeatedly Falling". *The Guardian* (October 20, 1992): 2.
- HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?. Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- HOOVER, Paul. "The Symbols and Signs of Paul Auster". *Chicago Tribune Books* 142:78 (March 19, 1989): 14.
- HORNE, Philip. "It's Just a Book". *London Review of Books* 14:24 (December 17, 1992): 20-2.
- HORNE, Philip. "Making Faces". *London Review of Books* 13:9 (May 9, 1991): 26-7.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1995.

INGE, Thomas M., ed. *Bartleby, The Inscrutable. A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.

IRWIN, Mark. "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994): 111-22.

KAFKA, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1974.

KAFKA, Franz. *The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1995.

KAKUTANI, Michiko. "A Picaresque Search for Father and for Self". *The New York Times* 138 (March 7, 1989): 19.

KAKUTANI, Michiko. "Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot". *The New York Times* 140 (October 2, 1990): 15.

KAKUTANI, Michiko. "How Ben Sachs Came to Blow Himself Up". *The New York Times* 141 (September 8, 1992): 14.

KENNER, Hugh. "Art in a Closed Field". *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964, pp. 109-33.

KIRKEGAARD, Peter. "Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: Never Sure of Any of It". *Orbis Literarum* 48:2-3 (1993): 161-79.

KLINKOWITZ, Jerome. *Rosenberg - Barthes - Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.

KORNBLATT, Joyce Reiser. "The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8-9.

LAUMONIER, Alexandre. "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 60-1.

LAVENDER, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass". *Contemporary Literature* 34 (Summer 1993): 219-39.

LECHTE, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London and New York: Routledge, 1995.

- LELAND, Robert Guyer. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, trans. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1991.
- LOOSE, Julian. "Doing it Over Again". *The Times Literary Supplement* 4543 (April 27, 1990): 443.
- LOTTMAN, Herbert. "International Front". *Publishers Weekly* 233:5 (February 5, 1988): 66.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, trans. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MALIN, Irving. "The Music of Chance". *Review of Contemporary Fiction* 11:1 (Spring 1991): 315-6.
- MALIN, Irwin. "City of Glass". *Review of Contemporary Fiction* 7:3 (Fall 1987): 255-6.
- MALLARMÉ, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trans. Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1994.
- MCPHERON, William. "Remaking Narrative". *Poetics Journal* 7 (1987): 140-9.
- MELO, Filipa. "A Psicanálise da Escrita". *Visão* (29 de Junho de 1995): 86-7.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin Classics, 1986.
- MELVILLE, Herman. *Selected Tales and Poems*, ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- MERWIN, W.S. "Invisible Father". *The New York Times Book Review* 88 (February 27, 1983): 10-1.

- MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MILLER, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- NORFOLK, Lawrence. "On the Brink of Decay". *The Times Literary Supplement* 4451 (July 22, 1988): 802.
- NYE, Robert. "The Malice of Chance". *The Guardian* (March 21, 1991): 28.
- NYE, Robert. "Unbrave New Worlds". *The Guardian* 44102 (July 1, 1988): 24.
- O'FAOLAIN, Julia. "The Phantom of Liberty". *The Times Literary Supplement* 4673 (October 23, 1992): 20.
- OLIVEIRA, Luis Miguel. "As Afectividades Electivas". *Público* (21 de Junho de 1996): 28.
- OLSON, Toby. "Metaphysical Mystery Tour". *The New York Times Book Review* 90 (November 3, 1985): 31.
- OPPEN, George. *The Selected Letters*, ed. Rachel Blau du Plessis. Durham: Duke University Press, 1990.
- PESSO-MIQUEL, Catherine. *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- PLATO. *Cratylus*. Books on Line: spok^{cs}.cmu.edu., 1996.
- POE, Edgar Allan. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway. London: Penguin Books, 1968.
- POWELL, Padgett. "The End is Only Imaginary". *The New York Times Book Review* 92 (May 17, 1987): 11-12.
- POWERS, Katherine A. "Mind Benders". *Boston Magazine* 83:4 (April 1991): 52-4.
- PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantan Books, 1966.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993.
- ROSELLO, Mireille. "City of Glass". *Hyper / Text / Theory*, ed. George P. Landow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, pp. 148-57.

- ROUF ROUX, Jean-Paul. *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques*. Paris: Gallimard, 1966.
- ROWEN, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (Summer 1991): 224-34.
- RUSS, Jacqueline. *A Aventura do Pensamento Europeu: Uma História das Ideias Ocidentais*. Lisboa: Terramar, 1997.
- RUSSEL, Alison. "Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): 71-84.
- SALTZMAN, Arthur M. "The Universal Baseball Association and The Music of Chance". *The Novel in the Balance*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993, pp. 70-82.
- SALTZMAN, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville". *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid. Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.
- SARMENTO, Clara. "A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster". *Op. Cit.* 2 (1999): 127-34.
- SARMENTO, Clara. "Paul Auster's *The Music of Chance* or Jim Nashe's Wall of Salvation". *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, eds. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio. Lisboa: Edições Cosmos & Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1999.
- SCHIFF, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye". *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987): 14.
- SEE, Carolyn. "City of Glass". *Los Angeles Times Book Review* 104:349 (November 17, 1985): 3-4.
- SEIBOLD, Douglas. "Fictional Obsessions". *Chicago Tribune* 144:308 (November 4, 1990): 14-15.
- SELDEN, Raman, ed. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. London: Longman, 1995.

SIDNEY, Philip. *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

SLETHANG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.

SPANOS, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.

STATON, Shirley F., ed. *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: In the Country of Last Things". *Publishers Weekly* 231:5 (February 6, 1987): 87.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: Leviathan". *Publishers Weekly* 239 (July 13, 1992): 44.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: Moon Palace". *Publishers Weekly* 234:26 (December 23, 1988): 66-7.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: Mysteries". *Publishers Weekly* 229:20 (May 16, 1986): 71.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Locked Room". *Publishers Weekly* 230:25 (December 19, 1986): 45.

STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Music of Chance". *Publishers Weekly* 237:31 (August 3, 1990): 61.

STEINBERG, Sybil. "The Art of Hunger". *Publishers Weekly* 239:48 (November 2, 1992): 61.

STRINGER, Jenny, ed. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.

THOREAU, Henry David. *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1962.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*, trans. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TOWERS, Robert. "Enigma Variations". *The New York Review of Books* 38:1-2 (January 17, 1991): 31-3.

TRACHTENBERG, Stanley, ed. *Critical Essays on American Postmodernism*. New York: G. K. Hall and Company, 1995.

- TURNER, Bryan S., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage Publications, 1991.
- VAILL, Amanda. "Dueling Dualities". *Chicago Tribune* 148:306 (November 1, 1992): 14-15.
- WALTERS, Michael. "In Circulation". *The Times Literary Supplement* 4491 (April 28, 1989): 452.
- WALTERS, Michael. "Life's Punning Plots". *The Times Literary Supplement* 4481 (February 17, 1989): 158.
- WAUGH, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WAUGH, Patricia, ed. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WESSELING, Elisabeth. "In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse". *Neophilologus* 75:4 (1991): 496-504.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Earlier Poems*. New York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.
- WILSON, James C. "Bartleby: The Walls of Wall Street". *Arizona Quarterly* 37 (1981): 335-46.
- WIRTH, Eric. "A Look Back from the Horizon". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 171-82.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations Philosophiques*, trans. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Azul*, trans. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Castanho*, trans. Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WRIGHT, Michael. "Whydunnit in Q-sharpe Minor". *The Times* 64506 (December 3, 1992): 33.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memoirs of Hadrian*, trans. Grace Flick and Marguerite Yourcenar. New York: Farrar, Straus & Young, 1955.

INDEX:

ABBREVIATIONS USED

INTRODUCTION

CHAPTER I – STONES AND WALLS: THE MUSIC OF WORDS

CHAPTER II – THE ROOM THAT IS THE BOOK: THE WRITTEN

COSMOGENESIS

CHAPTER III – THE GENESIS OF NOTHINGNESS IN THE SPACE OF CHAOS

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHY

Primary Bibliography

Secondary Bibliography

Clara Sarmiento

**THE WORDS, THE PAGE, AND THE BOOK:
SYMBOLIC INCIDENCES IN THE LITERARY
CONSTRUCTION OF THE WORKS OF PAUL AUSTER**

**ABBREVIATIONS FOR SOME OF THE WORKS OF PAUL AUSTER
USED IN THIS WORK¹²⁷:**

AH - *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.

CLT - *In the Country of Last Things*. London: Faber and Faber, 1989 [1987].

GW - *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970 - 1979*. London: Faber and Faber, 1991 [1990].

IS - *The Invention of Solitude*. London: Penguin, 1988 [1982].

L - *Leviathan*. London: Faber and Faber, 1993 [1992].

MC - *The Music of Chance*. London: Penguin, 1991 [1990].

MP - *Moon Palace*. London: Penguin, 1989.

MV - *Mr. Vertigo*. London: Penguin, 1994.

NYT - *The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1992 [1987].

RN - *The Red Notebook and Other Writings*. London: Faber and Faber, 1995 [1993].

S - *Smoke and Blue in the Face*. London: Faber and Faber, 1995.

¹²⁷ Works not listed here will be included in the final bibliography

INTRODUCTION

“The Words, the Page, and the Book: Symbolic Incidences in the Work of Paul Auster” is an essay on the intertextual reading of the extensive literary production of a writer that makes contemporary life in the turn-of-the-century urban universe the main vehicle for his originality. Auster was born in 1947, in Newark, New Jersey, studied in Columbia University, and, after working for a year in an oil tanker, lived in France for four years before returning to New York in 1974. The aesthetic and fictional world of Paul Auster is austere¹, composed of reconfigured intrigues and complex motifs drawn from the history of American literature and from his own past as a writer. It is thus hard to distinguish the varied intertextual plots that characterize his literary journey, which we will try to summarize, not according to its rigid chronological order, but rather to the way his different works illustrate the main themes and inflections guiding that unconventional journey. Auster started his career writing poems and essays for *The New York Review* and for *Harper’s Saturday Review*. In 1987, he obtained critical acclaim for the collection of narratives (*City of Glass*, *Ghosts* and *The Locked Room*) in *The New York Trilogy*, having then opted for the novel. *The New York Trilogy* is a postmodern deconstruction of fictional genres, particularly the mystery novel, forming a sequence of simultaneous explorations of multiple questions, from the plot, centered around an oppressive urban context, to the nature of language and the unavoidably intertwined roles of writer, character, and reader. *The New York Trilogy* narrates its tales with considerable dramatic suspense, but breaks the rules of traditional structure to transform fiction into a true research field, simultaneously immersed in contemporary urban social reality and in research on language, writing and literary history. *City of Glass*, for instance, uses the detective story in order to explore themes of identity and the relationship between words and meaning. Instead of being solved, the mysteries investigated eventually turn out to be even more complex. Each story in the trilogy adds a new thread to what has already been written and reveals the growing diversification and epistemological confidence of a writer that investigates, among other things, his own identity, and at the same time (de)scribes the quest for nature and for the origins of the literary genre he uses.

¹ See, for instance: Robert Creeley, "Austerities" in *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 35-39; Brian Case, "Austere Auster" in *Time Out* 902 (December 2, 1987), 42; Cheri Fein, "Austerity" in *Details* (April 1989), 127-128; Joan Frank, "The Art of Austerity" in *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992), 20-22.

Auster's stories always have hidden literary roots, in which the writer seems to display a canonical desire for building an explicatory tradition. In the trilogy, the fictional ghosts include names like Melville, Thoreau, Poe, Whitman or Hawthorne.

Auster's books are postmodern in that they are fictions clearly and reflexively about fiction. However, to read Paul Auster's fiction as a mere illustration of a certain definition of postmodernism would be severely reductionist. Postmodernism is a global movement visible in almost every cultural manifestation, from Quentin Tarantino's movies to architecture, from the writings of William Burroughs and John Fowles to painting, from philosophy to television. In literature, postmodernism has its roots in the rejection of traditional mimetic fiction and of the values of institutionalized modernism. On the contrary, it favors a sense of artifice, suspicion towards absolute truth, and highlights the fictionality of fiction. Postmodernism's self-ironic attitude appears to be a return to traditional values, but it is in fact a conscious questioning of ancient styles of writing. Postmodernism's deceptive lightness makes it more easily assimilated by mainstream and pop cultures, which possibly explains Paul Auster's success and the movie adaptations of his fiction. The artificial acceptance of contemporary alienation and the idolization of the art-object have already led to accusations of political irresponsibility. French philosopher Jean-François Lyotard² sees the boom of information technologies and the correspondent easy access to a proliferation of diverse materials of seemingly anonymous origin as an integrant part of postmodern culture and as a contribution to the dissolution of personal identity and responsibility values. However, Lyotard considers the multiplicity of styles of postmodernism as part of a massive rejection of the representational conception of art and language. A comparative reading of the paradigmatic *New York Trilogy* with certain features of postmodernism, namely those

² Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*, translation by José A. Bragança de Miranda (Lisboa: Gradiva, 1989)

enumerated by Ihab Hassan³, Douwe Fokkema⁴, Brian McHale⁵ or Jean-François Lyotard, may suggest the presence of a novel representative of this movement, but Auster's work is not restricted to this field. Though Auster's writing has plenty epistemology, it also investigates a very large spectrum of ontological and intertextual topics:

Modernism and postmodernism are not separated by an iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. (...) an author may, in his or her own life time, easily write both a modernist and postmodernist work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegans Wake*.) (...) This means that a "period," as I have already intimated, must be perceived in terms *both* of continuity *and* discontinuity, the two perspectives being complementary and partial.

(...) any definition of postmodernism calls upon a fourfold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony⁶.

Auster, a former teacher of creative writing, poet, critic, and translator, has always written near his personal experiences. Hence the presence of so many autobiographical elements in his work, the direct motive for the indiscriminate use of the expression writer-character (or character-writer) in this work. In *The Invention of Solitude* (1982), a meditation about death built around memories of his father and the author's relationship with his own son, Auster also reflects on the relationship between language and the individual, on the simultaneous need for and solipsism of naming objects. The book is an attempt to proclaim the power of memory in a world perpetually beyond our comprehension, exploring contemporary and historical philosophical questions about language, along with the awareness of the way the writer should rebuild it as an instrument of autobiographical and phenomenological expression. Auster's fictional works present a stunning degree of variety, always encompassing the most vast contexts and corresponding ideologies and aesthetics. Taking place in an urban scenery in disintegration, *In the Country of Last Things* (1987) reveals itself to be an apocalyptic novel with historical themes. *Moon Palace*

³ Such as, for instance, the concepts of *scriptible* (writerly), performance (happening), silence, exhaustion, process, participation and absence, described by Ihab Hassan in "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism" in *Critical Essays on American Postmodernism*, edited by Stanley Trachtenberg (New York: G.K.Hall and Co., 1995) pp. 81-92.

⁴ Douwe W. Fokkema, *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, translation by Abel Barros Baptista (Lisboa: Vega, n.d.).

⁵ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1994). To McHale, the epistemological dominant is characteristic of modernism, changing to the ontological dominant in postmodernism. Cf. McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 3-11.

⁶ Hassan, "Postface 1982", pp. 84-5.

(1989) is a fascinating work of complex fantasy, a fusion of experimentalism with the American myth. *The Music of Chance* (1990; filmed in 1993 by director Philip Haas) leaves the urban scenery to wander through an endless space of chance, an *on the road* restricted by the stones of a wall of multiple connotations. *Leviathan* (1992), another experimental work about the simultaneity of life and writing, was followed by *Mr. Vertigo* (1994), a history of America metaphorized in the journey of a young man who learns to fly. *Smoke* and *Blue in the Face* (1995) originated the homonymous motion pictures directed by Wayne Wang. In his fiction, Paul Auster combines magical realism with the contemporary world, never allowing the reader to forget that his main theme is the process of writing itself. Among his works there are also translations from French and several volumes of poetry, besides *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979* (1990) and *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews* (1992), compilations of poems and essays dealing with many of the subjects covered in his fiction. Paul Auster deciphers the world as a confusing textual labyrinth, fully aware that to rebuild memories, to beat solitude, to find order in chance, and to discover the living image of objects is the true act of investigation by which the writer is responsible, that is, to discern the order of the universe amidst chaos.

After reading Paul Auster's literary oeuvre, two motifs stand out: existential loss and drift, and the isolation of the character devoted to the task of writing, as if he were confined to the book that controls his existence. When the author's works are taken as a whole, this second motif is clearly prevalent, situating in the space of the character's solitude the motive for his own drift, as if the wandering could also take place within the four walls of a room, as it is narrated within the space of the page and of the book. In this gallery of solitary characters devoted to the task of writing and meditating, some started to stand out as capable of ordering, through that work, an apparently disjointed existential trajectory. Among these, the narrator of *White Spaces*, A., and Samuel Farr-Anna Blume are worthy of special attention. Characters like Quinn, Blue, Fanshawe, Ben Sachs, or Paul Benjamin seem to hesitate between the construction of a universe and self-destruction, as though incapable of fully realizing the infinitely creative power of writing. And what to say of Jim Nashe, a non-writing but constructive entity, who claims, however, to be capable of reading the

meaning of his nomadic existence in the stones of a wall, as if these were the words of a text he himself had written? Despite being one of the few protagonists in Auster's fiction who is not directly involved in writing as a profession (and mission), Jim Nashe seems to be the one closest to the poetic persona of *Ground Work* and of the essays of *The Art of Hunger*. Indeed, in both his poems and essays, Auster seems to look at writing as a concrete physical endeavor of actual building, as if the words to be aligned in the text-poem were stones to be laid in order to build a wall or some other stone structure.

Resulting from this reflection, the present work examines symbolic meanings in the work of Paul Auster, where stones-words are the genetic substance of a world (re)built through the work of writing, between the four walls of a room. Words build the book in the same way stones build a wall, and that wall defines a closed space-time which nonetheless allows for unlimited mental expansion, like a room or a book. Paul Auster's work is revealed as an aesthetical-literary meta-reflection about the work of writing: the writer exists solely as an entity that produces writing; writing (and its product, the book) occurs entirely within the room; the room is the exclusive space of the writer entity, in a circular succession of endless identities. How Paul Auster sees himself as a writer, how he looks at the writing he produces, and how he transposes that attitude into literary discourse is what we shall subsequently try to explore.

In the first chapter ("Walls and Stones: the Music of Words") we shall look at the above mentioned image of writing as a precise work of construction, starting from the raw materials which are words and from the unequivocal correspondence between the written-aligned object and the external referent, concentrating particularly on *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, *The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*, *Laurel and Hardy go to Heaven*, and *The Music of Chance*. The search for truth may be the search for a visual presence, and the infinite task of the supreme artist would be to designate every object in the universe, rebuilding it through those reinvented words, like Peter Stillman, an insane and ironic *alter-ego* of the author, who seeks the creation not just of a new world but also of a new language to translate it.

It is within the closed space of the scene of writing (though generically called "room", it may also, throughout the fiction, take the shape of a house, a studio, an apartment,

or a jail cell) that there seems to be more freedom, as the protagonists get the possibility of enjoying an entire universe built by their work. Since the room is a space that can be filled (“White Space”), it is a haven of infinite possibilities; there, a protective alternative universe is created where everything is ordered by imagination. The pages that the character-writer builds turn into the walls of the room, secluding him, so that the written genesis can mature and freely expand. The room is like a womb that conceives and gives birth to the written work after a long gestation in solitary confinement. This symbolic figuration is explored in the chapter “The Room that is a Book: the Written Cosmogony”, through the analysis of the settings where writing happens mentioned, among others, in *The Red Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*, *Smoke*, *Mr. Vertigo*, *White Spaces*, *The Invention of Solitude*, *Ghosts*, *Black-Outs*, *The Locked Room*, *Leviathan* and *In the Country of Last Things*, evoking, whenever pertinent, the already mentioned fictional ghosts from the literary traditions of America and of the world. Anna Blume’s room in *In the Country of Last Things* is undoubtedly that which best demonstrates the semantic game of “Room and tomb, tomb and womb, womb and room” expressed in *The Invention of Solitude* (IS 159-160)⁷. However, the room is, therefore, also a potential tomb or a thanatographical womb that may generate chaos instead of the written cosmos.

In Auster’s oeuvre, the work of writing can be seen in two ways, depending on its final product. The writer can be the author of a cosmogony, through an originative power that reveals itself in the solitude of the room. The construction of the written work is at the same time the methodical construction of an imaginary universe. Yet, the writer can become, in another context, the creator of a lethal vacuum, describing a chaogony, disordering the universe he himself conceives, conjuring a wall of death around himself and his characters. The text is built through the harmonious alignment of words, and not the simultaneous and formless gathering of fragments randomly put together, always unable to generate a symmetrical and expandable space, identifiable with the scene or with the product of writing, unlike *Bartleby*, who annihilates himself between walls and rejects writing. In the chapter “The Genesis of Nothingness in the Space of Chaos”, we will try to penetrate the dysphoric “blackspaces” of *City of Glass*,

⁷ In *In the Country of Last Things* we read: “Blume. As in doom and gloom, I take it.” “That’s right. Blume as in womb and tomb...” (CLT 101).

Ghosts (which constantly plays with the connotative notions of Black and White), *The Locked Room* and *Moon Palace*, with new intertextual missives to Franz Kafka, Samuel Beckett, Herman Melville and Nathaniel Hawthorne. The writer-character in permanent specular reflection is like an inexperienced God, whose hands can originate cosmos or chaos, life or death. Hence Auster's recurrent meditation on the work and power of writing, which is simultaneously self-biographical and self-critical.

To summarize the content and sequence of the three parts of this work in a single sentence, one could come up with the following formula: "The Building (I) of Cosmos (II) and Chaos (III)" in Paul Auster's scenes of writing. But who better than Paul Auster himself to answer the pertinent question "What are the meanings of the stones, walls and rooms that appear all over your work?" The author's answer certainly becomes the best preface:

Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it.... I'm talking about stones, of course. As for walls and rooms... it is enough, I believe, to start thinking about them to come up with several answers.⁸

The fact that Paul Auster is a contemporary author, open to dialogue and to sharing ideas, with a literary production still in full expansion and not yet exhausted by specialized critical analysis, presented itself as a tempting challenge and one that was immediately accepted. Auster has not yet given rise to those universal truths, crystallized in endless bibliographies, which transform any supposedly original approach into a discouraging reformulation of previous perspectives. The almost absence of specific bibliography about the subject under study is completely outweighed by the adventure of reading and re-reading for the first time from the pages of Auster-himself, the best mirror of his literary ideology and imagery. Auster's work opens up before us like a "territory ahead", an endless road that Jim Nashe invites us to explore, a drift through space and time towards the wilderness in the West, like the final journey of *Moon Palace*.

⁸ Paul Auster, personal correspondence, 28 June 1996

I

STONES AND WALLS: THE MUSIC OF WORDS

(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone of life.
(GW 67)

Reading Paul Auster's work, from his first poems and essays to his most recent fiction, reveals the recurring presence of a metalinguistic and metafictional reflection on the work of writing, in an obsessive exploration of the scene of literary creation, centered around its protagonist, the writer-character. This designation comes from the typically Austerian theme of following the writer in his vicissitudes and movements, within a space exposed to the reader's eye. Since the work of writing is the central topic of his reflections in prose, poetry, or essay, the person who produces that writing is the main character of Auster's text. The writer-character plays the leading role in his fiction, is the subject of his essays, and expresses himself in his poetry, as a vehicle for the experiences of Auster-writer himself, who so often uses the autobiographical annotation or some type of meaningful onomastic game. But how does Paul Auster see this writer-character, his double, and what verbal images does he use in order to transpose the genesis of the written work into that same written work?

In his comparative schematization of the characteristics of modernism and postmodernism, Ihab Hassan¹ juxtaposes the postmodern process ("performance/happening") to the artistic object as the "finished work" of modernism. Auster, a writer of the postmodern period, reflects, metafictionally and metalinguistically, upon the problem of writing as action, allowing the reader to follow that process of construction. The dynamics of the construction of a poem must be the dominant principle that decides its form, defining the poetic structure in kinetic terms². Since the process is a generative continuity, in which one perception leads directly to another, the composition constitutes an open field capable of incorporating elements learned during the act of writing, without rigid presuppositions concerning the technique or subject ("The poem, then, is not a transcription of an already known world, but a process of discovery", AH 87). The reader can, in consequence, enjoy a postmodern concept of participation, in contrast with the modernist distance, since

¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

² Theoretical premise that Auster seems to share with the advocates of the so called "open field composition" or "projective verse", described in Charles Olson's essay "Projective Verse" (in *Poetry New York*, 1950), related to the poetry of Ezra Pound and William Carlos Williams.

Auster dissects the process of writing, of world creation, offering free access to the mind of the writer-character. The narrative and the language become intellectualized, self-conscious. While modernism is *lisible* (“readerly”), postmodernism is *scriptible* (“writerly”), actively focused on the writing³.

To Auster, the room, archetype of the space surrounded by four walls, is the space of artistic creation *par excellence*, to which all literary instances converge. In the sublime confinement of the room, a written universe is created, where latent chaos is ordered through imagination, generating an expanding cosmos, successively framed by the mind of the writer (where that infinitely dense matter is, at the beginning, concentrated - *Le monde est dans ma tête...*⁴), by the room of writing, and by the pages of the book. This framing presupposes the delimitation of a potentially infinite and chaotic space through some kind of barrier to dissolution and disintegration, and to the subsequent loss of identity by cosmic assimilation. This framing is thus related to a necessary symmetrical ordering, to the harmonious building of a work that would otherwise be a mere shapeless heap of sterile raw material.

In literary work, those raw materials are made up of words representing concepts, experiences, and plots that exist in the mind of the writer, and the final work, which is intended to be harmonious, is the written page, or, in a broader perspective, the book itself. In Paul Auster’s creative universe, the work of writing resembles, to an unparalleled degree, the actual building of a physical structure, as if we were talking about a stone wall or fence. This image is corroborated by the conspicuous recurrence of the wall motif throughout Auster’s work. Taking the product of that construction a bit further, we realize that a certain configuration of four walls produces a room, comprising an inhabitable space and defining a boundary between the inside and the outside worlds. The room is another recurring motif in Auster’s oeuvre. Auster’s work of construction, however, is actually done through his writing. His walls are made of words resembling methodically ordered stones, so that the whole doesn’t crumble and

³ “Foucault instructs us, for example, to ‘develop action, thought, and desires by proliferation, juxtaposition, and disjunction,’ and ‘to prefer what is positive and multiple, difference over uniformity, flows over unities, mobile arrangements over systems. Believe that what is productive is not sedentary but nomadic’”. Quoted by David Harvey in *The Condition of Postmodernity* (Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990) p. 44.

⁴ Cf. Gérard de Cortanze, “Le monde est dans ma tête, mon corps est dans le monde”, *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995), 18-25.

reaches the aesthetics appropriate for a literary work. These walls of words build, in turn, as though written pages put together, "...the room that is the book" (NYT 170). Word by word, the writer-character builds the space of the literary work, since it is word by word that he builds the book. The wall is made up of stones, just as the text is made up of words that create or recreate the universe⁵. In this way, it becomes possible to draw an equivalence between the stones and those words, just as between wall and text, both of them the result of a work of building.

These words-stones are the genetic material of the world (re)built through the work of writing, between the four walls of the room. Words build the book, just like stones build walls and rooms. The product of that work is the archetypal space of literary creation, constantly revisited by Auster, built exclusively out of words and enclosing the character-author within its pages/walls. Or, in Auster's own words, from the work of writing is born the room that is the book, the sublime point of convergence of all literary instances, where the writer achieves his cosmogony.

Throughout Paul Auster's work, it is unquestionably in the construction of the poetic component that the already mentioned need for a symmetrical configuration of words is most noticeable. Indeed, his lyricism has a strong musical, melodic component, firmly rooted in the music of the words, or, to be in consonance with the imagery here explored, in the music of the stones in harmony. However, recurring reflections by the author regarding that same work of literary building show his awareness of a troubled trajectory when it comes to his poetic work. The expansion of the poetic cosmos generated in Paul Auster's imagination was not always linear, as it found several walls in its way which, instead of working as structures framing his poetic constructions, were true monolithic barriers that jeopardized his entire literary career. In a long interview he gave to Larry McCaffery and Sinda Gregory (from 1989-90

⁵ The logical-psychical parallelism between world and language is the basis of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language. In *Philosophische Untersuchungen*, published in 1953, Wittgenstein compares language to an old town: "a labyrinth of paths and small plazas, of new and old houses, of houses expanded in former times, and this surrounded by a quantity of new suburbs, with rectilinear streets bordered by uniform buildings", to then pose the question: "How many houses or streets does it take for a city to become a city?" (translated from the French version: *Investigations Philosophiques*, trans. by Klossowski. Paris: Gallimard, 1961. Pp. 18-19). How many stones form the wall? How many words form language and the written work? Wittgenstein relates the building of material work, under several forms (houses, streets, buildings... walls and rooms) and made of several materials (such as stone), to the building of linguistic work, which is made of words. Curiously, his *The Blue and the Brown Books*, which call to mind Paul Auster's *The Red Notebook*, were published in 1958.

and published in *The Art of Hunger*), Paul Auster critically mentions that, initially, his poems resembled clenched fists: “they were short and dense and obscure, as compact and hermetic as Delphic oracles” (AH 285). An asymmetrical or excessively nebulous construction can generate a structure that is not only empty in terms of expression but also fatal to the transmission of literary discourse, a true wall of death for writing. The cosmogonic power of the writer must be self-aware of its simultaneously constructive and destructive potential, and Paul Auster is an excellent example of that, as Adam Begley transcribes:

He wrote prose, not verse - he says he hasn't written a poem in 13 years. His poetry, he explains, "was always a very compact, univocal expression of feelings. Prose is vast..." He pauses, searching for the right words. "It allows me to speak out of both sides of the mouth at once." His themes were primed for elaboration⁶.

The switch from poetic construction to fictional imagination is, therefore, understandable, as Paul Auster describes in the interview he gave to Joseph Mallia: “I don't think of myself as having made a break from poetry. All my work is of a piece, and the move into prose was the last step in a slow and natural evolution” (AH 257). Auster's poetry juxtaposes fragmentary evocations of an imaginary landscape, barren and dry, with verses of tortured self-analysis – “in the impossibility of words / in the unspoken word / that asphyxiates, / I find myself” (*Interior*, GW 31). His poetry is at its most expressive when it brings to mind the hypnotic, though restrained, rhythm of his prose, but, generally speaking, it suffers from the very austerity and dryness it tries to convey.

In *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, published for the first time in 1990, Auster collected some of that seminal poetry, which already contained several of the main themes of the works in prose to follow. We shouldn't forget that groundwork is “the work which forms the base for some kind of study or skill”⁷, and hence it can be the base for a written work. Auster breaks apart the word to better look at its segments: *Ground Work*, or work on the ground, on the dirt where he will erect his creation, building it like a skillful stonemason. This is the first work (first poems and essays) that foreshadows his future works and respective themes, like the words

⁶ Adam Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist" in *The New York Times Magazine* (August 30, 1992) 41, 52-54.

⁷ *Longman Dictionary of Contemporary English*.

and the mystery of language, the city, shadows, solitude, death, emptiness, and chance. Prominent influences in his work, like Kafka and Beckett, are unsurprisingly present. Sir Walter Raleigh, to whom Auster frequently refers to, makes his appearance in a powerful meditation about death (*The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164-169). And, in this poetic groundwork, we can also find the omnipresent stones in all their forms⁸, the walls, and the first appearances of the room which will, in later works, surround the writer-character.

The stones and the walls of *Selected Poems and Essays 1970-1979* have a multiple, polysemous type of language, just like words, the raw material of Auster's art⁹. And there are several verbal images which transpose, in a more or less obvious way, the concept of building a written work into Auster's poetry, associating words and stones, walls and pages. In order to interpret and examine those same images, we will refer to some of his most expressive compositions.

In *Unearth*, originally published in the homonymous *Unearth* (Living Hand, 1974), which covers the poetic production from 1970 to 1972, the poem interweaves the wall and the stones with a whole semantic field related to writing and language:

Along with your ashes, the barely
written ones, obliterating
the ode, the incited roots, the alien
eye - with imbecilic hands, they dragged you
into the city, bound you in
this knot of slang, and gave you
nothing. Your ink has learned
the violence of the wall. Banished,
but always to the heart
of brothering quiet, you cant the stones
of unseen earth, and smooth your place
among the wolves. Each syllable
is the work of sabotage.

From one stone touched
to the next stone
named: earth-hood: the inaccessible
ember. You
will sleep here, a voice
moored to stone, moving through
this empty house that listens
to the fire that destroyed it. (...)

Unearth XI (GW 17)

Unearth I (GW 7)

⁸ *Difficult to answer your question. Everything and nothing. The irreducible. That which resists. It's hard to say. Oddly enough, I grew up just down the road from a quarry. Perhaps that has something to do with it... I'm talking about stones, of course.* Paul Auster, personal correspondence, 28 June 1996. Cf. "Introduction" of the present work, p. 11.

⁹ *I'm learning to listen to stones*, said Marguerite Yourcenar in the last years of her life. Yourcenar knew the mystery of the voices of the objects and the fascination of the world's forgotten and neglected alphabets. The metaphor is not new, since already in *Tellus Stabilita*, from *Memoirs of Hadrian*, Yourcenar spoke about reconstruction as the result of a collaboration *with time gone by, penetrating or modifying its spirit, and carrying it toward a longer future. Thus beneath the stones we find the secret of the springs.* *Memoirs of Hadrian*, trans. Grace Flick and Marguerite Yourcenar (New York: Farrar, Straus & Young, 1955) pp. 128-129.

When we read that “Your ink has learned the violence of the wall”, we understand that that wall has a destructive power that projects itself in writing. *Song of Degrees*, from *Wall Writing*¹⁰, seems to partially reveal the meaning of that wall:

(...)

Minima. Memory
and mirage. In each place
you stop for air,
we will build a city
around you. Through the star -
mortared wall
that rises in our night, your soul
will not pass
again.

(GW 51)

Presented as an insurmountable barrier, the ultimate obstacle at the end of the poem, here the wall foreshadows the annihilation of writing, a violent restraint to the flow of the ink from the writer’s pen. The constructive power of writing (“we will build a city”) may be used in a negative way when, instead of generating a well-ordered universe, it generates chaos. If the room that is the book does not structure the expansion of the author’s imaginary universe in a harmonious way, it will inevitably crumble, burying him inside. The death of writing will be the extinction of the writer-character, the entity that is the creator and, at the same time, the inhabitant of the cosmogonic space of the room that is the book, transformed into a terminal cell. When the night comes and the soul crosses to the other side of the wall, returning becomes impossible. And the words that could decipher this wall have not been discovered yet, for death is the most inscrutable of all mysteries¹¹. “It is a wall. And the wall is death./

¹⁰ *Wall Writing* (Berkeley: The Figures Books, 1976). Edition of four hundred and seventy four copies; period from 1971 to 1975.

¹¹ Cf. *Le Mur* by Jean-Paul Sartre (1939). A collection of five novellas written in the period between *La Nausée* and *L'Age de Raison*. The first novella is set in the Spanish civil war (which had not yet ended). A republican combatant, imprisoned by the francoists, waits his execution. He imagines himself next to the wall, the weapons pointed at him. But that is all, his imagination cannot go any further, he cannot visualize a world without him. The title of this first novella becomes an emblem for the collection, to which it confers unity: no matter how close we get to the wall, the wall is impenetrable; we always remain on the same side of that wall, without being able to jump over it, run away, or ignore it.

The wall of death has, ultimately, a lot in common with the White Whale, Moby Dick, an immense and inscrutable mystery: “All visible objects, man, are but as pasteboard masks... If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me”, says Ahab to Starbuck. Herman Melville, *Moby-Dick* (London: Penguin Classics, 1986), p. 262.

Illegible...”(GW 62) – illegible because it is indecipherable, because it is related to the collapse of the written work, to the irreversible fragmentation of the writing entity. The metaphor of the wall of death is a product of the work of writing, since the figure of rhetoric exists only in the text, as language, not having, as a single entity, a concrete referent in reality. Through words, the writer simultaneously constructs the metaphor (beauty) and exorcizes its referent (good)¹², as he will later do in *The Invention of Solitude*, a long exercise consisting of a written catharsis of death. But the beauty of the metaphor is just a fraction of the sublime infinity inherent to the literary cosmogenesis. While the sentiment of beauty is focused on a limited object, the sentiment of the sublime projects us to infinitude. Here, the spirit rises above itself, senses its own limits and experiences something that transcends it: the sublime, according to Kant, is that which, by the mere fact of being conceived, points to a faculty of the soul surpassing all physical senses. While the aesthetics of beauty is defined as a theory of the object regarded as a finished configuration, the aesthetics of the sublime brings forth the idea of a transcendent and infinite object. Kant relates the sublime to the supersensory, which is only present in the human spirit and not in any of nature’s entities.

As already pointed out, the creative process of writing can confer a plurality of meanings to words and to the wall, which, in this perspective, would be its parts and its final product. If the wall is separated from the writing, which observes it as an object of reflection, in *Song of Degrees*, they are reunified in poems such as *Wall Writing* (the writings on the wall or the writings of the wall; material or subject of the writing, like graffiti), *Covenant* and *Hieroglyph*:

(...) Or a word.	(...) All night I read the braille wounds on the inner wall of your cry (...)	The language of walls. Or one last word - cut from the visible. (...)
Come from nowhere in the night of the one who does not come.	Covenant (GW 44)	Hieroglyph (GW 46)
Or the whiteness of a word, Scatched into the wall.		
Wall Writing (GW 43)		

¹² “Beauty and truth. It is the old question, come back to haunt us” in *Truth, Beauty, Silence* (AH 62-74).

The first poem seems to describe the process of writing, with the anguish of the blank page and the triumph of the first word that blooms in it. But what matters is not just to write about the walls, but also to make a wall out of writing, an aesthetic, stable, durable construction. In *Covenant* and *Hieroglyph*, we can read “braille wounds” or listen to “the language of walls” and of words “cut” (extracted) from the visible world. Stones belong to the realm of the natural, they exist in isolation, until they are laid down by the builder-writer’s hand to give shape to a wall, describing a trajectory similar to that of words, between the abstraction of a dictionary and the finished poem. Doing that requires a *Stone Work*, the title of a poem which appears in the original edition of *Wall Writing*, but not in *Ground Work*, and which refers to the work with stones and with words, to the poetic art of the poet-craftsman (“Stone work: the parts of a building, esp. those ornamented with special shapes, made of stone”¹³):

You took me
 for a man who wanted to die.
 Indifferent stone, defiant on the greenest anvil.
 The earth was page, the most quiet
 wait before the word, and it was you,
 fault where the eye began
 to see, it was you who were dying,
 to keep me alive. Beyond the wall
 you worked in stone,
 and when the stones were small enough
 to taunt the earth, you hid, voice in the run,
 and shattered them, to make them
 rally underfoot, as if they were
 singing (...).

The poet touches, names, gives life to the stones through the power of the poem and of word manipulation:

From one stone touched
 to the next stone
 named (...)

All summer long,
 by the gradient rasp-light
 of our dark, dune-begetting
 hands: your stones,
 crumbling back to life
 around you.
 (...)

(...) such yield
 as only light will bring, and
 the very stones
 undead
 in the image of themselves.

Unearth XI (GW 17)

Meridian (GW 35)

¹³ Longman Dictionary of Contemporary English.

Stones are inanimate beings that the writing brings to life, transporting them from imagination to reality, offering their presence to a world that patiently waits for the light of the word (“the most quiet / wait before the word; the whiteness of a word, / scratched / into the wall”). Or they are beings that already dimly exist in everyday life, and to which the work of writing gives a new glow, a new life (like New York, its places and characters, transported to so many of Paul Auster’s works)¹⁵. Regarding this vital and transfigurative power of writing, we can examine the words of Auster himself in *The Poetry of Exile*, an essay on the poetry of Paul Celan¹⁶ in which he also made some remarks about Van Gogh’s pictorial figurations:

Neither Van Gogh's stroke nor Celan's syntax is strictly representational, for in the eyes of each the "objective" world is interlocked with his perception of it. There is no reality that can be posited without the simultaneous effort to penetrate it, and the work of art as an ongoing process bears witness to this desire. Just as van Gogh's painted objects acquire a concreteness "as real as reality", Celan handles words as if they had the density of objects, and he endows them with a substantiality that enables them to become a part of the world, his world - and not simply its mirror (AH 88-89).

Auster is searching for a discourse that expressively conveys even a subjective state or experience, in a direct encounter with the cosmos, as if it were a life transfusion:

(...) as if, in the distance between
sundown and sunrise,
a hand
had gathered up your soul
and worked it with the stones
into the leaven

¹⁴ “Bedrock - 1.the main stretch of solid rock in the ground supporting all the soil above it. 2. the facts on which a belief or argument rests” (*Longman Dictionary of Contemporary English*). Significantly included in a *Ground Work - Groundwork*.

¹⁵ With respect to objects of everyday life used in writing, see the essay "The Decisive Moment", in *The Art of Hunger*, about the work of Charles Reznikoff (1894-1976), an American poet of Jewish origins, born in Brooklyn, and whose work may be considered part of the artistic movement of the open poetry or objectivism: “Each moment, each thing, must be earned, wrested away from the confusion of inert matter by a steadiness of gaze, a purity of perception so intense that the effort, in itself, takes on the value of a religious act. The slate has been wiped clean. It is up to the poet to write his own book” (AH 36). Reznikoff reflects on every encounter between the poetic persona and the world, devoting himself to seek the linguistic strategies necessary to transform those reflections into verse. To Reznikoff, the poem is a witness of individual perceptions of the world.

¹⁶ Paul Celan (1920-1970) – born into a Jewish family, the experience of the genocide, at the same time historical and personal, marked his entire poetic work, along with the reflection on the possibilities of poetic language. Celan’s last works pay more attention to everyday reality and experience more radical doubts regarding the efficiency of the poetic word. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

of earth.

Transfusion¹⁷ (GW 77)

In *Fragments from Cold* we can also find *Disappearances* (and many are the characters that disappear in Auster's fiction). In this key-poem, we find the several images we have already analyzed interweaved, in a true work of poetic elaboration:

1. Out of solitude, he begins again -
(...)

He is alive, and therefore he is nothing
but what drowns in the fathomless hole
of his eye,

and what he sees
is all that he is not: a city

of the undeciphered,
event,

and therefore a language of stones,
since he knows that for the whole of life
a stone
will give way to another stone

to make a wall

and that all these stones
will form the monstrous sum

of particulars.
(GW 61)

The work of writing is born of solitude, as will happen in *The Invention of Solitude*, a long and heartfelt chronicle of an attempt to overcome the eternal isolation of life and death, or, in *The Music of Chance*, with the construction of the wall that provides a goal to Jim Nashe's solitary wandering. Stone after stone, forming the wall, "monstrous sum of particulars"¹⁸. From a global perspective, we will be able to read here the eternal cycle of life and death, the inexorable succession of human beings

¹⁷ Originally published in *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), relating to the period from 1976 to 1977.

¹⁸ Stones stacked together acquire symbolic meaning. In the Peruvian Andes mountain range, as well as in Siberia, custom dictates that travelers must add a new stone to heaps which, with time, acquire pyramidal proportions. Every accumulation of modest objects endowed with souls reinforces the potentiality of every one of them and results in the creation of a new, extremely powerful soul. The soul of a single stone is frail. But it is added to all the other souls of countless stones, and the collective soul of the heap becomes a great numinous force. See Jean-Paul Rouf Roux, *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques* (Paris: Gallimard, 1966).

over space and time; from a singular, though not reductive, perspective, we see the building of the text, as the result of the writer's work:

3. To hear the silence
that follows the word of oneself. Murmur

of the least stone

shaped in the image
of earth, and those who would speak
to be nothing

but the voice that speaks them
to the air.

And he will tell
of each thing he sees in this space,
and he will tell it to the very wall
that grows before him:
(...)

(GW 63)

4.
(...)

For the wall is a word. And there is no word
he does not count
as a stone in the wall.

Therefore, he begins again,
(...)

What he breathes, therefore,
is time, and he knows now
that if he lives

it is only in what lives

and will continue to live
without him.

(GW 64)

It seems to be a herculean task (a monstrous sum) that of enumerating everything, of verbally translating everything, of counting every word and every stone in the wall:

6. And of each thing he has seen
he will speak -

the blinding
enumeration of stones,
even to the moment of death -
(...)

(GW 66)

7.
(...) and the word that would build a wall
from the innermost stone
of life.

(...) Therefore, there are the many,
and all these many lives
shaped into the stones
of a wall,

and he who would begin to breathe
will learn there is nowhere to go
but here.

Therefore, he begins again,

as if it were the last time
he would breathe.(...)

(GW 67-68)

It is the writer who must create the parallel between stones and words, between wall and text, in an endless task, with unlimited referential horizons, that will only be

completed upon the worker's death, as in the spiral of models of *City of the World* or in the wall itself in *The Music of Chance*. A possibly insane task that Auster revisits in prose in the hallucinatory onomastic reformulation that Peter Stillman imposes on himself in *City of Glass* ("What do you do with these things?"; 'I give them names' (...) 'I invent new words that will correspond to the things.'" NYT 78). This is an attempt to catalogue the universe, to make an inventory of its basic elements, and, on the other hand, to define the fundamental and exclusive relationship between symbol and object. By prolonging the extension of his work until his death, the builder (of writing) knows that he is erecting a wall of death for himself, forever immured inside the infinite work¹⁹. But only he has the power of reordering and reformulating the universe, and he does not hesitate to sacrifice himself for it.

In the presence of this wall one can sense the presence of all the walls of death, which, one day, will cut short every human existence, interrupting the journey of life²⁰. The wall, like every system of signification, is at the same time closed in on itself and susceptible of entering a combinatorial game. It is at the same time wall and stone, totality and part. That wall can rise around the writer-character, surrounding and isolating him from the rest of mankind, until his self-annihilation, until death. That is more or less the fate of the characters of *The New York Trilogy*, *The Music of Chance*, *In the Country of Last Things*, *Moon Palace*, *Smoke*, *Leviathan* and *Laurel and Hardy go to Heaven*. In fact, this unpublished piece from 1976, only privately performed, narrates the story of two men who spend their entire time on stage building a wall that ends up separating them from the audience. The wall conveys disappearance and death

¹⁹ Such is the case of the protagonist of Franz Kafka's *A Hunger Artist*, a perfectionist of his art of hunger. Besides being an enthusiastic reader of Kafka (cf. "Pages for Kafka" and "Kafka's Letters" in *The Art of Hunger*), Paul Auster is frequently likened to a postmodern Kafka. See Valentine Cunningham, "Kafka rides the subway" in *The Observer* 10,357 (April 15, 1990), 60 and Adam Begley, "Kafka goes gumshoe (profile)" in *The Guardian Weekend* (October 17, 1992), 18-21.

²⁰ As in *Bartleby the Scrivener*, a narrative by Herman Melville much admired and paraphrased by Paul Auster, if not even plagiarized (see Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville" in *Colóquio Herman Melville*, coordinated by Teresa Ferreira de Almeida Alves and Teresa Cid (Lisboa: Edições Colibri, 1994), 111-122). Bartleby came closer than any other man to the wall of death, to an eternal question of mankind. His universe is Wall Street, his landscape is a wall of dead bricks. Bartleby sees the wall as eternal, an inherent part to the structure of things, comparable to the incapacity to cross the limits of human perception, or to death itself. His vision of reality is a disenchanting one, in a "dead-wall reverie". He is obsessed with the wall, and, when that Wall materializes in his path under the form of death, it is next to a wall, in the Tombs prison (tombs, the ultimate walled spaces), that he is found dead, with his eyes open, as if he was still thinking about it. Wall Street simply accepts the walls for what they are: structures made by man to compartmentalize. To Bartleby, however, they are abstract symbols of every obstacle to the complete fulfillment of man's place in the universe.

in the eyes of others. Their voices do nothing but add new stones to the wall, since words are a wall built between them and the world. The wall, a prison where one writes graffiti as if to prove one exists, encloses the Austerian hero and is where he eventually self-annihilates.

Aubade introduces for the first time the theme of exile between the four walls of a room, which will be extensively developed in Auster's fiction:

(...) I am your distress, the seam
in the wall
that opens to the wind
and its stammering, storm
in the plural - this other name
you give your world: exile
in the rooms of home. (...)

(GW 75)

The wall appears as a structure that both isolates and protects from the fragmentary chaos of the postmodern exterior world, constituting the basis for the refuge-room, for its four walls. The wall creates a sort of barricade against reality, demarcating a secret space that is also a sacred space of literary genesis, where death and emptiness have been banned. Because within the space of the book the power of the writer is sacred, just as it is inside the room where he writes. But, once the work is finished, the driving force of the existence of the builder as such also ceases, since he inhabits solely the interior of the book and the scene of writing, without which the identity that comes from the work of building would be impossible. Does death determine the end of the words or is it the end of the words that determines the moment of death? In *City of Glass*, does Quinn stop writing in his red notebook because he dies or does he die because he stops writing in it ("What will happen when there are no more pages in the red notebook?" NYT 131)? At the end, when there are no more lines to write in the red notebook, when there is no space left to write a single word and say "I", the character disappears, he dematerializes, as he lives only while he writes ("And when nothing was left, there could be no more words." AH 94). When the writing stops, Quinn's identity vanishes, assimilated by the fiction, as nothing remains of him. The notebook was his language, and, as with Stillman, Quinn cannot exist without it. From this perspective, writing and life are inextricably intertwined. Auster's poetry does not

neglect the importance of linking the words, walls, and stones with the omnipresent mystery of life and death:

(...)
As if the first
word
comes only after the last, after a life
of waiting for the word

that was lost. To say no more
than the truth of it: men die, the world fails,
the
words

You will not blame the stones,
or look to yourself
beyond the stones, and say
you did not long for them
before your face
had turned to stone.
(...)

Viaticum²¹

have no meaning. And therefore to ask
only for words.

Stone wall. Stone heart. Flesh and blood.

As much as all this.
More.

S.A. 1911-1979 (GW 92)

To build a “stone wall” is, in the English vocabulary, “to make a long speech or question so as to slow down the business of a meeting, parliament, etc”²². In the present context, it is also the extension of life (and work) and the concomitant postponement of death and oblivion, through skillfully employed and musically conjugated words, that is, through the work of writing. Words are flung against time, against the memory that evaporates, against the loss of identity.

At the moment of death, the heart turns into stone, it fuses with the wall (“Stone wall. Stone heart”). In Quinn’s room, after his disappearance (“Wherever he may have disappeared to...” NYT 132), only the red notebook remains, the center of the end of his life and writing. What survives of Quinn is what he wrote in its pages. What survives of the artist is his work: “(...) What he breathes, therefore, / is time, and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him” (GW 64).

²¹ In *Wall Writing*, 1976.

²² *Longman Dictionary of Contemporary English*.

The Death of Sir Walter Raleigh (1975), one of the thirteen essays included in *Ground Work*, though not in *The Art of Hunger*, forms a kind of continuum with Auster's poetry by again using the image of the wall as a metaphor for death and as the basis for the spatial structure where the character builds his perennial work while he waits for death.

The Tower is stone and the solitude of stone. It is the skull of a man around the body of a man - and its quick is thought. But no thought will ever reach the other side of the wall. And the wall will not crumble, even against the hammer of a man's eye. For the eyes are blind, and if they see, it is only because they have learned to see where no light is. There is nothing here but thought, and there is nothing. The man is a stone that breathes, and he will die. The only thing that waits for him is death (GW 164).

Solitude is invented in stone; man, himself, is also a stone, carved as a chess piece. In the stone prison, there is only place for thought and for the certainty of death. The walls may close in, suffocating and omnipresent ("For death is a very wall, and beyond this wall no one can pass." GW 165). However, even this limbo of total isolation can generate a work of art:

One thing is sure: this man will die. The Tower is impervious, and the depth of stone has no limit. But thought nevertheless determines its own boundaries, and the man who thinks can now and then surpass himself, even when there is nowhere to go. He can reduce himself to a stone, or he can write the history of the world. Where no possibility exists, everything becomes possible again (GW 164).

He can breathe, he can walk, he can speak, he can read, he can write, he can sleep. He can count the stones. He can be a stone that breathes, or he can write the history of the world²³ (GW 166).

The building of the written work appears as an alternative to annihilation, filling the last days of the subject's life with a task that not only gives new meaning to his whole existence, but also gives him the power of reordering the very history of the world (it is the "history of the world", as it is the "City of the World", and not any other secondary history). The power of writing can possess a universal scope.

If he has been able to live, he will be able to die. And when there is nothing left, he will know how to face the wall (GW 164).

In *The Death of Sir Walter Raleigh*, we are confronted with the possibility of a dignified preparation for death, through a journey of spiritual enhancement. How can

²³ As did, in fact, Sir Walter Raleigh (or Raleigh), 1552 ? - 1618. Incarcerated for many years in the Tower of London, he wrote, among other works, *The History of the World* (1614), which saw eleven editions in less than a century. It is characterized by a sober and eloquent style and by the famous apostrophe to death with which it ends, a magnificent example of Elizabethan prose.

the “stone that breathes” become “able to die”, “face the wall”, “go through life with his eyes open”? Through the power of writing and of solitary meditation, which grant the writer, a Narcissus of his own intellect, his megalomaniacal power. This is a superhuman power born of the sublime exile between four walls, presupposing the gift of immortality that the written work can confer, like a work in stone that defies time²⁴. In the magical space of the room or of the cell, everything becomes possible again. There, as Auster writes in *City of Glass*: “He wrote about the stars, the earth, his hopes for mankind. He felt that his words had been severed from him, that now they were a part of the world at large, as real and specific as a stone, or a lake, or a flower” (NYT 130).

Nevertheless, the creation of the written universe presupposes the existence of organizing principles without which that universe would merely be formlessly expanding matter, with no frame to assemble the stones into the wall or juxtapose the words in poetry. At the scene of writing, the actions of the writer-character during his construction work must follow certain rules, as it is necessary to connect facts, to narrate, to give meaning, to find a guiding “grammar” that conveys the music of the words. Although the power of writing can have a universal scope capable of (re)ordering the world according to the visionary power of the writer, it is necessary, due to the cosmic dimension of that very scope, to escape the chaos of the “monstrous sum of particulars”, with its vocabulary made impossible by the absence of a guiding structure. Paul Auster is aware of the existence of these guiding principles, not only in his own work, but also in the work of any other writer. That literary awareness of himself and of others is at the core of the metaliterary reflections found in *The Art of Hunger*.



Paul Auster’s work has in *The Art of Hunger* its involuntary poetic art, based on the need to structure the imagination through a reflection on writing in which the hero

²⁴ Cf. Augusto Roa Bastos, *I the Supreme*, trans. Helen Lane (New York: Aventura, 1986): “Forms disappear, words remain, to signify the impossible” (p. 11); “I must dictate/write; note it down somewhere. That is the only way I have of proving that I still exist” (p. 45). *I the Supreme* is a novel about power, about the writing of history and the oral tradition of the storytellers. To write is a way of proving that one is still alive, of cheating death, of postponing it.

becomes both the subject and the object of the life experience. In addition to addressing his own work in three interviews (*Translation, Interview with Joseph Mallia* and *Interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory*), Auster's essays and prefaces analyze the behavior of several writer-characters between the four metaphysical walls of the space of writing (Kafka, Beckett, Mallarmé, Laura Riding, Edmond Jabès, Jacques Dupin), in a reflection that reveals his own attitudes, as he is himself a writer-character, with a delimited space and a work in progress.

In the already mentioned interview with Larry McCaffery and Sinda Gregory (AH 270-312), Auster suggests that all his books are, in a way, the same book, telling the story of his obsessions, of the words, questions, and dilemmas that haunt his life:

Like it or not, all my books seem to revolve around the same set of questions, the same human dilemmas. Writing is no longer an act of free will for me, it's a matter of survival. An image surges up inside me, and after a time I begin to feel cornered by it, to feel that I have no choice but to embrace it. A book starts to take shape after a series of such encounters.

(...) Writing, in some sense, is an activity that helps me to relieve some of the pressure caused by these buried secrets. Hidden memories, traumas, childhood scars - there's no question that novels emerge from those inaccessible parts of ourselves (AH 277).

The parallel with *Book of the Dead II, interview with Edmond Jabès*²⁵ (1978; GW 190-210) becomes inevitable: *The Book of Questions* (which evokes *The Book of Memory*, the second part of *The Invention of Solitude*) "is based on the idea that we all live with words that obsess us. (...) Behind these words we see our own stories of death and love" (GW 201).

Addressing the topic of obsessive words, constantly repeated throughout his work, Auster refers to something which cannot be expressed but which, at the same time, cannot be emptied of its meaning. All those words become the same word and end up questioning themselves and stepping towards the forbidden, beyond the wall. The book is something that is immense, of which we can see only fragments at a time. The whole is built out of those fragments, in the same way a book is made out of words, a wall is made out of stones, and the world is made out of human beings and their lives.

²⁵ Edmond Jabès (1912-1991) – French poet, of Jewish origins. In his work, we find two principal lines of force: his historical and cultural roots, and the attempt to move from traditional poetry to a writing "que não pertença a nenhum gênero mas que os contenha a todos". The underlying image of the original book – the Bible – is always present. To Jabès, writing is a constant search (*Le Livre des Questions*, 1963-1973). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

The stones, seen as linguistic signs that build the wall of the text, give *From Cakes to Stones* (AH 75) its title, in a context that refers to the simplicity of language in Beckett's pages. This essay about the problems of writing, translation, and language in general takes its title from one of Beckett's plays, which also uses the metaphor of the stones and words that must be carefully handled and carved. *The Myth of Babel*, the second part of the book *The Garden and the Tower: Early Visions of the New World* by Peter Stillman (whose movements in New York seem to spell out the words "Tower of Babel"), mentions *The New Babel* by the fictitious Henry Dark²⁶. The tower of Babel was punished by Jehovah with the multiplication of mutually unintelligible languages. The tower could only be built while the words had meaning, as they helped to lift the stones and cement them together. When the words became empty of meaning, the stones also ceased to have a reason for their existence. The construction was abandoned and nothing was created, which was the goal of Jehovah's punishment. As a wall needs its stones to be adequately cemented together in order to stand, the language of a text also needs words that are stably interconnected in order to transmit an intelligible message, so that a written work of art is born. In *City of Glass*, words are clearly likened to stones: "Most people don't pay attention to such things. They think of words as stones, as great unmoveable objects with no life, as monads that never change" (NYT 75). Quinn, who assumes the role of Paul Auster, replies that stones/words can change, deteriorate, or transform: "Stones can change. They can be worn away by wind or water. They can erode. They can be crushed. You can turn them into shards, or gravel, or dust." (NYT 75). But stones can become alive, and that is the task of the poet who names them, just as he does with the ordinary words of everyday life. Through the magic of writing, it is possible to endow words with the gift of life. Stillman compares words to stones, but it is possible to erect a building with both²⁷.

²⁶ The essay *New York Babel* (AH 26-34) could have been another title for *The New York Trilogy*. It also addresses the creation of a new language with a touch of madness, in the manner of Stillman.

²⁷ Jorge Luis Borges, the Argentinean modernist who anticipated so many of the techniques and themes of postmodern writing, authored an essay where the universe is represented as an infinite library, titled *The Library of Babel*, in *Labyrinths, Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby (New York: New Directions, 1962) pp. 51-58. Both the library and the universe are in permanent expansion, they never end, constantly self-multiplying, like the expanding imaginary cosmos itself. The title conjugates the notion of writing (Library) and the notion of construction (Tower of Babel), evoking Peter Stillman's *The Tower of Babel* in *City of Glass*. To Borges, books order the universe, built (both the books and the universe) in words, as though they were the stones of a building. Borges creates a metaphor

In his essay on the poetry of Jacques Dupin²⁸ (from 1971; AH 171-174), Auster states:

The poem is no longer a record of feelings, a song or a meditation. Rather, it is the field in mental space in which a struggle is permitted to unfold: between the destruction of the poem and the quest for the possible poem (...) it is a matter of destroying in order to create, and of maintaining a silent vigil within the word until the last living moment, when the word begins to crumble from the pressure that has been placed upon it. (...) For the poetic word is essentially the creative word (AH 171 and 173).

The word, however, is not, in the end, annihilated, since Dupin's work, according to Auster, eventually reaches a point past which the poem cannot be destroyed anymore, in spite of the massive load of meaning it carries: the poem becomes a perennial entity, a monument in stone. Auster revisits the topic of violence exerted against the word, which goes through a process of manipulation similar to the chiseling of stones. To fit into the wall, the stone must be carved in conformity with the totality where it will be incorporated, thus acquiring its status as an aesthetic-literary object. The creation of this object is the goal of the poet's work, the fruit of the solitary struggle of the writer-character, but this struggle is pursued in the interest of something beyond any effectual violence: the birth of the literary work ("Violence is demanded, and Dupin is equal to it. But the struggle is pursued for an end beyond violence." AH 174). We can conclude from this reading that the isolation of the writer-character within the scene of writing (inside the room), exempts him from any involvement in exterior reality, demanding commitment only to himself and to his work. In fact, references in Auster's work to extratextual historical and social events are rare, and, even when mentioned, they don't play any crucial role in the development of the action. The building of the written work is a task which eclipses ordinary occurrences, and a reason in itself for

to explain the universe in the same way Stillman intends to restructure the universe through a new language. Another essay, *The Wall and the Books* (pp. 180-182), is centered around the story of the legendary emperor Shih Huang Ti who would have ordered the construction of the Great Wall of China and simultaneously ordered the destruction of every book previous to his reign. Borges again relates construction work to writing. The building of a wall made of stone and the destruction of books made of words. Both are immense, almost infinite tasks, a vain attempt to order the universe: "...this imminence of a revelation which does not occur is, perhaps, the aesthetic phenomenon" (p. 182).

The meaning of the construction of a whole, also linked to the myth of Babylon, also emerges in *Manhattan Transfer*, where John Dos Passos chose as the epigraph for section II *Metropolis*: "There were Babylon and Nineveh: they were built of brick."

²⁸ Jacques Dupin (1927-) – French poet influenced by the thought of Heidegger. To Dupin, the word is an excess: it does not bring satisfaction or tranquility; it falls into the abyss, dragging with it the writer, the only element of real dissidence and true depth. The poem itself spreads the threads that it weaves "para abrir o corpo a um afluxo de obscuridade" (*Gravin* 1963; *L'Embrasure* 1969; *Dehors* 1975; *Une Apparence de Soupirail* 1983; *Chansons Troglodytes* 1989). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992). The present essay by Paul Auster, "Jacques Dupin", was published afterwards with some alterations to the text and under the title of "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry" in *Books Abroad* 47 (1973), 76-8.

writing. The solitude of the writer-character often makes him an entity oblivious of the outside world to the point of ridicule, as is the case of Marco Fogg in *Moon Palace*, lost in his own divagations in a room that is getting gradually emptier. However, that cloistered obliviousness, when its sublime potentialities are understood, endows the subject with the cosmogonic power of writing, making him a much freer character than any erratic being and naturally indifferent to the outside world, as he can enjoy, as nobody else can, his own universe, created by him.

Nevertheless, the building of the written work can, sometimes, generate structures that are expressively sterile, true barriers to the conveyance of literary discourse, that end up annihilating the expansion of the poetic cosmos generated in the mind of the writer-character. And, since he exists as such only while he writes, when his writing ceases, his identity is correspondingly nullified. As was already mentioned, Paul Auster went through a similar experience in his own trajectory, when he became aware of the excessively hermetic nature of his poetic production which, instead of creating a harmonious structure, became a solid and insurmountable wall, a wall of death for writing. With his usual self-awareness, Auster acknowledges this dramatic experience, even broadening it to every element of his existence: "I had run into a wall with my work. I was blocked and miserable, my marriage was falling apart, I had no money. I was finished"²⁹.

The analysis of a similar literary experience constitutes the theme of *Itinerary* (1973; AH 21-22), an essay on the work of the American poet Laura Riding³⁰, whose poems, at a certain point, also became static walls, when they should have been a gateway, an act of movement. The poem should be the power of crossing through walls, of fighting against death and isolation, of universalizing a message. And yet, it can itself become a wall of death. That wall can become established at some point along the path of a poet such as Laura Riding, blocking her passage and the process of literary creation, when the capacities for poetic expression become exhausted (or insufficient). To find

²⁹ Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 53.

³⁰ Laura Riding (1901-1991) – American poet, born in New York. Her work is notable for its elegance of verse and form and for its tendency to combine lyrical simplicity with complex intellectual meditations. *Collected Poems* (1938) definitively marked the end of her career as a poet. The motives for her renunciation of poetry, centered on the conviction that it is not the adequate path to truth, are discussed in the prefaces to *Selected Poems* (1973) and *The Poems of Laura Riding* (1980). Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

a new beginning is to find the gateway beyond the wall, towards the new universe born of the cosmogonic power of writing:

For if words will not give way, they will become a wall.

The poem. And nevertheless: the poem. It is the power to burrow through walls. And nevertheless: it is what can become a wall. To be what it must, what it is capable of being - a going toward, a moving toward the Other (...).

That Laura Riding herself came to a wall that could not be breached is not so much a sign of failure as a recognition of the necessity to move on. Nothing less than this barrier, this silence, could have revealed to us the seriousness of the journey. And if she herself now looks upon her poetic work as having reached the end of poetic possibilities, it is in this end that we must look for a new beginning, and through her wall that we must pass (AH 21-22).

Auster also dedicates to Laura Riding the essay *Truth, Beauty, Silence* (1975; AH 62-74), whose expressive title seems to place silence as the only possible epilogue for a singular journey through the universally sought-after concepts of truth and beauty. About Laura Riding's renunciation of poetry, Auster writes, perhaps autobiographically:

She did not renounce poetry because of any objective inadequacy in poetry itself - for it is no more or less adequate than any other human activity - but because poetry as she conceived of it was no longer capable of saying what she wanted to say. She now feels that she had "reached poetry's limit" [the wall]. But what really happened, it would seem, is that she had reached her own limit in poetry (AH 69).

A similar situation occurs in *Moon Palace*, as articulated by Marco Fogg, also containing the idea of eloquent order, essential to the building of the written work: "I was piling too many words on top of each other, and rather than reveal the thing before us, they were in fact obscuring it, burying it under an avalanche of subtleties and geometric abstractions" (MP 123). The written work must be built with the care and technique of a wall, or it will crumble. However, the uniform space of a perfect work of art is not only the setting for an entire imaginary universe, but also for the existence of the individual who has voluntarily locked himself up within the four walls of the scene of writing. In the work of Paul Auster, the writer-character, as the builder of that structure, justifies analyses of self and others such as the ones that make up the essays included in *Ground Work* and in *The Art of Hunger*. Nevertheless, that peculiar character, craftsman of stone and word, can also come to life in prose fiction, as is the case with Jim Nashe, the main character of *The Music of Chance*. Auster and Nashe share the same self-awareness of the condition of writer-character /builder, making

The Music of Chance a fictionalized poetics, a continuation of *The Art of Hunger* in the sphere of the imaginary.



In *The Art of Hunger*, Paul Auster reveals the peculiar and accidental circumstances that marked the birth of *The Music of Chance*: “The very day I finished writing *The Music of Chance* - which is a book about walls and slavery and freedom - the Berlin Wall came down. There’s no conclusion to be drawn from this, but every time I think of it, I start to shake” (AH 276). In fact, *The Music of Chance* combines the themes of slavery (confinement, restriction of movement) and freedom (openness, movement) with the recurring theme of the walls, structures that delimit spaces of seclusion or of wandering. Nashe is secluded (imprisoned) within the open space of the meadow, solely to build the work in stone, the wall. However, Nashe ends up annulling the paradoxical confinement of the open space (prison) and the apparent scarcity of meaning of the wall by attributing a meaning to them that guides his existential drift, in a growing work of both concrete and metaphysical building, as if Nashe himself was gradually turning into a writer-character, as he is also a craftsman of stone, word, and thought.

The search of truth can be the search of a visual presence. Nashe is looking for a meaning for his solitary life, for his wandering journey, and he finds it in the wall. So, he does not escape or stop on the agreed date. A wall exists, it is a visible piece of work, made of tangible actions and materials (stones). In the visual presence of the rows of stone in the meadow, he finds truth and music (a harmony, a structured sequence) in his fortuitous wandering. Also in *Ghosts*, the search of truth is measured in terms of visual presence. Blue is hired by White to follow a man named Black and to keep him under surveillance for as long as necessary. The truth, for Blue, is always restricted to what he can see: “Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world” (NYT 146). Black exists because he sees him, and, having become his double, Blue exists only while he sees himself in Black’s image. If he can’t see him, he is not sure of his own existence. In *City of Glass*, Quinn also needs to observe concrete facts: Stillman’s book, Stillman himself in his wanderings

through the city, or the door of the building, twenty-four hours a day. If he can't observe them, the case may disappear, evaporate.

While he has the persons, objects and places that are part of the case before his eyes, the case exists, and so does he (Quinn), who has bet, and lost, his life on it. Watching someone can be the same as making them feel alive, even if it's all mere detective work. As with Maria Turner in *Leviathan*:

For several days, this man took pictures of her as she went about her rounds, recording her movements in a small notebook (...) It was a completely artificial exercise, and yet Maria found it thrilling that anyone should take such an active interest in her. Microscopic actions became fraught with new meaning, the driest routines were charged with uncommon emotion. After several hours, she grew so attached to the detective that she almost forgot she was paying him (L 63).

The materialization of a wall in the middle of Jim Nashe's road to liberation is initially a metaphor: the wall is the interruption of his wandering journey, a barrier to the continuation of his path, due to the lack of money. Then, that wall becomes forced labor, still an insurmountable barrier. But it will be that wall that Jim Nashe will use to frame his disjointed existence, in a voluntary cessation of the uncontrolled expansion of a fragmented individual.

When Jim crosses the wall, on the day of his liberation, when he leaves behind the structural lines of a life that has become inexorably interwoven with his work, he is already in the sphere of the illegible, on the other side of death, as in *Song of Degrees*. The more than ten thousand stones of the Irish castle, building blocks of the wall, possess an identity, as if they were living beings or could bring a part of the history of Ireland in the XV century with them to America, to the new world of such recent past. The wall is a postmodern entity because it is a pastiche of its origins, a fetishization of history. But, from the stones of that Irish castle, destroyed by Oliver Cromwell, a simple wall will be erected, to embellish the meadow owned by Stone and Flower, two overnight millionaires of the American lottery, and to satisfy their vanity. Flower is, apparently, the leader of this enigmatic pair both hosting Nashe and Pozzi and holding them prisoners. But Stone turns out to be a lot more sinister in the sadistic details of the megalomaniacal *City of the World*, as if the harshness of the stone had extended into his heart ("...the act of touching a real stone had called forth a memory of the man who bore that name". MC 107), culminating in the solution of enslavement, which was his idea.

An allegoric and symbolic structure begins to emerge between the *City of the World* and the construction of the wall. The task becomes the exercise of a corrective moral power. The construction of the physical wall replicates, in a way, the model of the *City*, where traces of a perverse sense of humor are present, as in the case of the prisoner about to be shot against a wall near his “cheerful” companions, an ominous presage of the protagonists’ fates. The ideologies theorized and conceptualized in the model are carried out in the meadow:

To my mind, there’s nothing more mysterious or beautiful than a wall. I can already see it: standing out there in the meadow, rising up like some enormous barrier against time. It will be a memorial to itself, gentleman, a symphony of resurrected stones, and every day it will sing a dirge for the past we carry within us.”

“A Wailing Wall,” Nashe said.

“Yes,” Flower said, “a Wailing Wall. A Wall of Ten Thousand Stones (MC 86).”

The wall of Stone and Flower is a monumental celebration of the eternal present moment and of the wealth provided by a stroke of luck. A monument to uselessness, the monolithic structure will be a self-sufficient barrier against time, preventing luck and material ostentation from leaving and preventing death and loss from getting near. In a way, like the writing that A. erects against the fading of his father’s memory in *The Invention of Solitude*, already heralded in the poetic obituary of *S.A. 1911-1979*. Writing is a way of fighting for survival, turning one’s back to the wall of death, like Salman Rushdie: “But I wonder how many of us could do what he has done with our backs against that same wall. Salman Rushdie is fighting for his life” (*A Prayer for Salman Rushdie* in *The Red Notebook*, p.158). The symphony, the work of art, can lead to the resurrection of the stones (as in *Unearth XI*, *Meridian*, *Bedrock* and *Transfusion*), in the same way that the writer breathes new life into words that are dead in everyday life. But this is a sinister monument, a symphony that hums funeral anthems to the past that each one of us carries within, both a barricade against and a tomb for time. This apparent caprice is everything Nashe and Pozzi see in front of them; however, it also represents the work they have to do. The wall rising before them stands for the impossibility of escaping what is evident, like an unavoidable wall of death, the fate of both protagonists (“Through the star - / mortared wall / that rises in our night, your soul / will not pass / again”. GW 51).

The wall has its double in the imposing fence that completely surrounds Stone and Flower’s property, raising the troubling question: “The barrier had been erected to

keep things out, but now that it was there, what was to prevent it from keeping things in as well? All sorts of threatening possibilities were buried in that question” (MC 126). When Nashe attempts to escape, after finding Pozzi beaten up in the meadow and engaging in violent confrontation with Murks and Floyd, it is this second wall (the fence) that thwarts the escape from its double, in a mysterious alliance of apparently inanimate stone structures. The unconscious perception of this mystery and the clear sensation of solitude and confinement remind Nashe of Couperin’s musical piece *The Mysterious Barricades*, already referred to at the beginning of the book, at the painful moment of selling the piano and dismantling the house (“As far as he was concerned, the barricades stood for the wall he was building in the meadow, but that was quite another thing from knowing what they meant.” MC 181). It becomes impossible for him to play this short piece without thinking about the wall, the construction of which the music evokes through the syncopated progression of the melody, with successive pauses and restarts that make it progress towards an epilogue that never happens. Nashe’s story too never reaches a definitive resolution by escaping the wall, just as the plot of *The Music of Chance* does not have a concrete, but instead a markedly open and ambiguous ending.

The stones are fascinating, both for Nashe and for Pozzi. They possess an unsettling quietness, they embody eternity, indifferent to our ephemeral human lives. They are the perfect building material for a wall against time, as stones are synonymous with great robustness and durability. A construction in stone will be eternal and noble, like statues and cathedrals, it will be a death-defying construction³¹. Since pre-history stones have been used in monuments inspired by the undecipherable mysteries of the universe (megaliths), by divinities (temples), by the great historical figures and events. In ancient civilizations, people wrote in stone and the writings were sacred, as in Old Egypt. Before that, in the Age of Stone, the most basic and raw of materials, paintings were made on the stone walls of caves, in a magical ritual, to bring about success in hunting.

In *Leviathan*, the explosion of several replicas of the Statue of Liberty provokes a great commotion, mainly because, as Peter Aaron says, it is the destruction of a

³¹ Because *The Walls Do Not Fall*, as reads the title of Hilda Doolittle’s (1886-1961) 1944 work, a kind of poetic diary of her travel to Egypt, where she extensively merges her imagination with the myths and narratives from ancient Egypt.

national symbol which, unlike the flag, unites a people around a single image of national pride. The monument in stone is an eternal symbol, immune to any conflict, transcending it, embodying, since the beginning, the American dream, greeting all those who arrive to the promised land. But the writer has the power not only to build but also to destroy universes and their symbols. Hence, Sachs destroys the stone construction, petrified in the ideals that it represents, to restart history, to interrupt eternity.

Separated from the structure that gives them a meaning, the stones confront Nashe and Pozzi, because the absence of context sets free their evocative power. To observe them from a distance was different, but when closer it becomes impossible not to explore the stones with the fingers, timidly caressing the granite blocks, almost expecting a reaction from them. Their imposing immobility is almost frightening, as is the sensation of being in the presence of something much more ancient than any castle, as the stones are silent witnesses to an age of mysteries that no man can know or remember.

The slow triumph of stones over man, then, becomes plausible: Pozzi is the first to be punished by the sacrilege of trying to escape them. In an ironic enigma, inspired by the myth of Sisyphus, identical stones seem to get heavier and heavier: "Every time they worked on the wall, Nashe and Pozzi came up against the same bewitching conundrum: all the stones were identical, and yet each stone was heavier than the one before it" (MC 129). Nashe is temporarily spared thanks to his growing sense of identification with the wall and the stones, a captive of their sortilege, without, however, escaping his final fate. In the night of Jack Pozzi's escape and presumable death, the stones seem spectrally alive, as if they were watching those who attempt to escape, acting as fatally deceiving guides in the path to darkness, the symbol of death:

They walked across the meadow carrying flashlights, moving along the length of the unfinished wall as a way to guide them in the darkness. When they came to the end and saw the immense piles of stones standing at the edge of the woods, they played their beams along the surfaces for a moment as they passed by. It produced a ghostly effect of weird shapes and darting shadows, and Nashe could not help thinking that the stones were alive, that the night had turned them into a colony of sleeping animals (MC 169).

The stones resemble sleeping demonic animals, like pagan divinities reborn from immemorial times, and the mentally retarded Floyd Junior plays around them, tormenting Jim with his stare, his endless nursery rhyme and his grotesque black and

white skeleton costume. Like a small demon of the stones, he leads Jim to a murderous frenzy ("That was when the horror began". MC 184) in which he imagines crushing the child against those very rocks, loaded with passive oppression, and to the subsequent fever that defeats him. It is Floyd Junior who waves at Jim and Pozzi in the night of the escape, exposing them and indirectly but effectively causing the death of the latter, and perfectly fulfilling the role of guardian of the wall, despite being (or because he is) an abnormal, paranormal, child, as bestial as the rocks in the metaphor. However, the fact that he works with the stones, that he uses them to build a wall, forces Nashe to sacrifice his strange singularity to the demands of a structure, even if this structure seems to be a purely abstract one. If the stones rebel, refusing to leave the ground, it is necessary to fight them in order to place them, to lay the groundwork of preparation for the definitive construction. In a bio-bibliographical transposition, *Ground Work* too was the poetic preparation for the work in prose that Auster currently builds. In Nashe's view, the wall is a part of him, which will remain standing in the future, because it was born of his work. After a failed marriage, growing apart from his daughter, his fortune spent, and the wandering around in his car, he found a home in the meadow, a son in Pozzi, and a task to devote himself to. Hence the importance of the thousandth stone: "In spite of everything, Nashe could not help feeling a sense of accomplishment. They had made a mark somehow, they had done something that would remain after they were gone, and no matter where they happened to be, a part of this wall would always belong to them" (MC 147). In order to achieve the apparently pointless record of forty seven stones aligned in a single day, Nashe and Pozzi do not hesitate in working as if they were trying to prove something, keeping up with the self-imposed rhythm and handling the stones with an almost disdainful assurance, with the sole purpose of showing that they had not been defeated, that they had succeeded in ordering that enormous jumble. And even Murks, whose name appropriately evokes the impassiveness and inscrutability that he and the wall share, understands the importance of that material, lasting, and palpable work, as he explains in his peculiar vocabulary:

It's really not such bad work," Murks continued. "At least it's all there in front of you. You put down a stone, and something happens. You put down another stone, and something more happens. There's no big mystery to it. You can see the wall going up, and after a while it starts to give you a good feeling. It's not like mowing the grass or chopping wood. That's

work, too, but it don't ever amount to much. When you work on a wall like this, you've always got something to show for it (MC 148).

Nashe feels undeniable pride when the construction starts to take its definitive shape, fulfilling its role as a demarcating structure, of border with the unknown. Nashe feels the power of the work that came out of his hands, even though he is not yet able to verbalize it:

(...) the fact that he could no longer see past it, that it blocked his view to the other side, made him feel as though something important had begun to happen. All of a sudden, the stones were turning into a wall, and in spite of the pain it had cost him, he could not help admiring it. Whenever he stopped and looked at it now, he felt awed by what he had done (MC 202).

Nashe succeeds in ordering the stones into a structure that frames his own existence. He is imprisoned by the wall, but he has built that wall himself, the walls that define the limits of his space of confinement are of his own doing, a demonstration of strength and defiance to the authority imposed by Stone and Flower. Being a fictional representation of the writer-character, Nashe and his work stand for the building of the room that is the book, by the hands of the protagonist who locks himself in it to exert his creative energy. So too is the writer-character restricted by the space of the room and of the book, both built by him. Nashe made the wall his universe, partaking in the cosmogonic experience of the writer. The wall is the symbol of victory over the initial chaos of the stones. However, in an ironic reading, Nashe is, at the same time, inadvertently building a wall of death that blocks the other side from view, which supports a twofold reading of the words "something important had begun to happen". Once the construction is finished, the existence of its builder as such ceases. And Nashe's existence is not an exception, since it is inextricably connected to the erection of the wall, the central event of *The Music of Chance*.

Like Camus' Sisyphus, another dedicated stone mover and a symbol of the absurdity of the human condition (man, crushed by his fate, consciously accepts the challenge and devotes himself to his daily task), Nashe feels almost happy when the odds are against his success. Nashe's original comment was that Flower and Stone wanted to build a "wailing wall". But for Nashe, it becomes a wall of healing and salvation ("mending wall"³²) as well as a wall that keeps him captive ("retaining wall"),

³² Cf. the poem *Mending Wall* by Robert Frost: (...) *And on a day we meet to walk the line / And set the wall between us once again. / We keep the wall between us as we go. (...) Before I built a wall I'd ask to know /*

bringing to mind the work of building in *Disappearances*, with its ambiguous metaphors: "(...) since he knows that for the whole of life / a stone / will give way to another stone / to make a wall / and that all these stones / will form the monstrous sum / of particulars" (GW 61). Nashe "grows" while working to pay an ill-considered gambling debt, contracted due to the influence of the young and too self-confident Jack Pozzi.

As the building of the wall becomes more and more a sort of personal statement for Nashe, it really seems to be the center and the whole of his life, in that it is at the same time a continuously growing reward and a source of coherence. The wall and the slow, burdened movements associated to the daily construction work give rise to the feeling that all time prior to the wall should not be considered, or should be rebuilt in terms of its indefinite space: "(...) and he knows now / that if he lives / it is only in what lives / and will continue to live / without him" (GW 64). A life's work is its legacy to the world that everyone can admire, whether that legacy is a wall, a book (as in *The Invention of Solitude*, *Leviathan*, *The New York Trilogy*), a letter (*In the Country of Last Things*), an obituary (*Moon Palace*), a symphony (like the one by S. in *The Invention of Solitude*), a son (a very important word in the work of Paul Auster), the levitation of Walt in *Mr. Vertigo*, or the photographs of Auggie Wren in *Smoke*. Auggie's daily ritual, much more, as he points out, than a mere hobby, is the anchor of his existence, a lonely drift that he translates (like Nashe) into a concrete task: to take a daily photograph of the corner of Third Street and Seventh Avenue, in Brooklyn. Auggie Wren's corner, where an entire miniature cosmos goes by, efficiently illustrates the character's obsession with the building of what he considers to be his life's work, aside from once again confirming the postmodern obsession with thorough cataloging. "O pós-modernista assimila e absorve o mundo que percebe, sem saber ou sem querer saber como estruturar esse mundo para que ele possa fazer sentido."³³ Auster's characters observe and describe without explaining, they read without deciphering. In *City of Glass*, Quinn buys a red notebook in the vain hope that, if he takes everything down, that might bring stability to his situation. Hence the

What I was walling in or walling out, / And to whom I was like to give offence. / Something there is that doesn't love a wall, / That wants it down (...). Robert Frost, *Selected Poems* (New York: Henry Holt and Company, 1923) pp. 65-67.

³³ Fokkema, *História Literária*, p. 76.

importance of the reports, registers and annotations in Auster's work, from the meticulous to the truly obsessive³⁴.

Nashe too writes a comprehensive account, in the form of a diary, of the building of the wall, where he records with pleasure the number of stones added, day after day, as if those stones represented his most intimate thoughts or were the noteworthy incidents of his daily life, the things usually contained in a diary. In this way, the builder-character becomes denotatively a writer-character, by establishing a connection between the work of writing and the work of building in stone. Jim Nashe's writing is solely about the erection of the stone structure, with the wall as its central subject. He aligns words in the same way that, during daytime, he aligns the stones in the wall, and those words talk about the stones and the wall. In the imaginary world of *The Music of Chance*, Nashe represents the metalinguistic and metafictional concern present throughout the work of Paul Auster, another writer-character in constant self-analysis³⁵.

However, Nashe's sense of identification with his work has sunk in so deeply that he no longer contemplates the possibility of surviving as an autonomous character and not exclusively as a *homo-faber*. The stones have become the core of his thoughts, his thoughts have become stones, as Nashe lives through the wall. A diary is usually a place to record experiences and feelings, but Nashe has assimilated the wall to such an extent that nothing else is recorded in his diary. If the construction grants self-knowledge, in a parallel between matter and intellect, the stones aligned in the wall are thoughts organized in the mind:

At first, he imagined it was a purely statistical pleasure, but after a while he sensed that it was fulfilling some inner need, some compulsion to keep track of himself and not lose sight of where he was. By early December, he began to think of it as a journal, a logbook in which the numbers stood for his most intimate thoughts (MC 203).

³⁴ "Manifestação artística do pós-modernismo: a vanguarda está esgotada, atola-se na repetição e substitui a invenção pela exasperação pura e simples". Gilles Lipovetsky, *A Era do Vazio: Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*, trans. by Miguel Serras Pereira and Ana Luísa Faria (Lisboa: Relógio d'Água, 1989) p. 111.

³⁵ Regarding the originality of Auster's metafictional strategies with respect to his predecessors, see Dennis Barone, "Introduction: Auster and the Postmodern Novel" in *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995) pp. 1-26. "He does use the metafictional devices of his predecessors (...), but he does not use them to frustrate or disrupt the reading process. Whereas earlier metafictional problematized narrative with lists or collages of diverse elements, Auster's methods are less disjunctive but no less surprising. In *The Music of Chance*, for example, the constant repetition of the number seven (Nashe and Pozzi stay in a room on the seventh floor of a hotel, Flower and Stone won their money seven years ago, Flower's museum and Stone's City of the World are behind the seventh door) points to the work's fictionality and undermines its feigned verisimilitude" (p. 7).

When the wall is finished, the reason for the diary's existence will also come to an end, and there will be nothing left in his life to record, as if that life had necessarily to cease. This and other presages, clearly patent throughout the book in the form of Jim's growing sense of identification with the wall, will be fulfilled in the last moments of *The Music of Chance*.

Nashe observes and questions the stones he works with, before putting them in place. While building the work, he simultaneously questions it, in a process of deconstruction parallel to that of the construction, like a narrative that questions itself, from a metafictional and metalinguistic perspective. The saga of Jim Nashe in the meadow is essentially a fictionalization of the process of self-consciously building a text, of which Paul Auster's essays and fictions are perfect examples. The outer shape must be in line with the intrinsic ideological meaning, the material presence of the word must form a coherent whole with its meaning: that is the goal of poetic construction³⁶. The result of that tangible building is a text which has its particular rhetoric, but which can be compared to any other text of any other genre. Like the "text" of a wall, written in stone (*Wall Writing*), the construction of which we follow in *The Music of Chance*. Nashe is, then, the portrait of the artist as a builder.

The end of the wall, the point zero, marks the end of Jim Nashe's real existence. After the work is finished, after life has ended, only nothingness is left, emptiness, the great ghost of Auster: "He was back to zero again, and now those things were gone. For even the smallest zero was a great hole of nothingness, a circle large enough to contain the world" (MC 155). Since the wall is at the core of this story, and just like a Scheherazade at the end of her last story, when the last stone is put in place, the story will have to end, and the wall of work will turn into a wall of death in the middle of Nashe's tortuous existential path (as had happened to Pozzi). Several causes trigger his murder-suicide, including vengeance for the beating of Pozzi and for the abuses he himself had suffered. There is also the possibility that Nashe is terrified by the unexpected opening up of options, that he is still subjugated by the rigid routine of the wall (again, like Camus' Sisyphus), beyond which the future is a shapeless and

³⁶ As formulated by M.M. Bakhtin e P.N. Medvedev in "Material and device as components of the poetic construction: The proper formulation of the problem of the poetic construction" in *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. by Albert J. Wehrle (Harvard University Press, 1985), pp. 118-28.

undecipherable presence that he can no longer contemplate. This notion of an enigmatic presence, with illegible implications and impossible to contemplate, already evokes the already mentioned wall of death, an insurmountable barrier, defining an unknown territory from where there is no possible return. Nashe realizes what, to him, his legacy to the world has become, and, since it was by his own hands that that wall of death was built, it will be by his own hands that death will come about.

After his liberation, by the end of the narrative, Nashe drives his old car and recalls the days before the beginning of the real story of his life, the story of the building of the wall, the wall that will forever be a part of him. His last thoughts go to music (...of chance, that enables death at that moment), to the car (that transported him in his drift towards the wall and towards death), and to the beauty of the stones, of the wall, and of the meadow, covered in snow. The three central themes of *The Music of Chance* finally meet in the last moments of Nashe's life and work.

The meadow would look beautiful under the snow, he thought, and he hoped it would go on falling through the night so he could wake up to see it that way in the morning. He imagined the immensity of the white field, and the snow continuing to fall until even the mountains of stones were covered, until everything disappeared under an avalanche of whiteness (MC 215).

An immense empty space now opens up in Jim Nashe's horizon, like a huge blank page. As in Kafka, it is the building of the work that matters, the work should never be concluded, it should always fall short of perfection, for the sake of the survival of the literary entity, if not for anything else, since once the story is finished the writer-character ceases to exist³⁷. When the construction of the wall and the story of *The*

³⁷ Franz Kafka was obsessed with the meticulous and endless construction of the written work. His manuscripts show that he was a fervent worker, "scribbling" (as he called his writing) calmly and steadily across the page, revising little, but stopping when authenticity no longer seemed to exist, laying down parallel or even contradictory tracks in search of his "prey", and content to leave his works in an "open" state, like that of his Great Wall – their segments uncertainly linked, strange spaces left in blank, the ultimate goal left unachieved, as if too blindingly grand. The German titles of *The Burrow* and of *The Great Wall of China* (at times as impenetrable in its meaning as a real wall) contain the word *Bau* (m. construction; edifice). See Franz Kafka, *The Complete Stories*, foreword by John Updike; ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken Books, 1995). *The Great Wall of China* (like *The Wall and the Books* by Borges) is, undoubtedly, Kafka's short story which most addresses the motif of the infinite, interminable work, the obsession with building. It evokes *The Music of Chance* and Nashe's fate not only in its title (*Wall*) but also in its intrinsic meaning. It's about the pleasure of building, not of finishing, even if, for that purpose, the life of an entire people is put at stake, in an eternal childish hope. Individuals completely identify with the work, like Nashe: "...men who with the first stone they sank in the ground felt themselves a part of the wall" (Kafka, *The Complete Stories*, p. 237). There is also an explicit comparison (p. 238) between the Great Wall and the Tower of Babel. There is mention of a wise old man (cf. Stillman) who had written a book about that identification, establishing the great wall as the foundation for a new Tower of Babel. The most valued wisdom would from then on be that which was most directly related to the construction of the wall (architecture and the art of working in stone). Books would now be about the wall; the wall would become

Music of Chance come to an end, the reader is left with the task of filling that empty space and that open ending with his own imagination.

Through the reference to *The Music of Chance* we have been able, in this chapter, to see how Auster's fiction may be read as a romanticized poetics, where a character such as Jim Nashe shares the writer's self-consciousness as an artisan of stones and words, in his quest to structure his own universe.

Nashe encloses himself in the space of the meadow so that he can build his work in stone there, just as the writer-character locks himself up in the closed space of the room in order to set his cosmogonic imagination free and build his written work there. But, if up until now we limited ourselves to the placement of stones with a view to building walls, which could eventually work as the structures outlining an existential path (the walls of death) or as the structures organizing the expansion of an imaginary cosmos (the walls of writing), we shall now enter the enclosed space of the room that is the book. It is in this sublime confinement that the written cosmogenesis takes place in Paul Auster's fiction. The empty background of the room of writing is occupied by an entire apparent universe through the words filling the blank page and thus building the literary work. The aestheticized reflection about the blank space of the room and of the page generates the text of *White Spaces*, the starting point of Auster's fictional creation after defeating the wall that his poetry had come up against.

the books reason for being. Writing and building merge together. At the end, we find *The News of the Building of the Wall: a Fragment* announcing a spiral of concentric walls to be infinitely built, like the models of the *City of the World*.

II
THE ROOM THAT IS THE BOOK: THE WRITTEN
COSMOGENESIS.

The world is in my head.
My body is in the world.¹

Paul Auster writes novels about solitary characters who try to find meaning in circumstantial events, and he himself writes under circumstances that seem curiously significant: his office is a white, empty, fog-stained small studio apartment in Brooklyn. The writer sits under two naked light bulbs and the blinds are always shut; when they open, only a brick wall on the other side of a courtyard can be seen². But Auster avoids such distractions, since his sense of identification with the scribe Bartleby doesn't go that far. The door is closed, but that solitude grants the writer absolute freedom: there, he can incarnate any character and go anywhere his thoughts may lead him, inside *une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle (...) Sur les murs nulle abomination artistique. Relativement au rêve pur, à l'impression non analysée, l'art défini, l'art positif est un blasphème. Ici, tout a la suffisante claret et la délicieuse obscurité de l'harmonie*³. In this sublime confinement, the genesis of the written cosmos takes place, when the writer begins a transcendental path of silent understanding⁴.

The infinitely dense in possibilities space of the room is the setting for the written cosmogony, an exercise in ordering and narrating one or more alternative universes, where each word corresponds to an atom that finds its place in the page that is being built. The metafictional reflection about space and the ontological charge of his verbal art reflect an increasingly acute self-awareness in the work of writing, through which the writer-character conveys an entire world created in his imagination ("The world is in my head"). Once locked in his own mind, the writer-character can exert his cosmogonic power, transforming the blank space between four walls into a universe, just as he can self-annihilate in sterile isolation and implosion. This confinement can be sublime or disintegrating, constructive or destructive. The closed space of the scene of writing can be a womb or a tomb, because the mystery of creation and the mystery

¹ Text appearing in Jon Kessler's sculpture "Word Box" photographed for *Why Write?*. Paul Auster, "Word Box" in *Why Write?* (Providence: Burning Deck, 1996) pp. 39-50.

² Cf. Begley, "The Case of the Brooklyn Symbolist", p. 41.

³ Charles Baudelaire, "La Chambre Double" in *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 149.

⁴ "O pós-modernismo tem tendência a afirmar o equilíbrio, a escala humana, o regresso a si próprio. (...) Signos menos visíveis testemunham já uma transformação notável do valor-gozo (...) mulheres e homens redescobrem a virtude do silêncio e da solidão, da paz interior e da ascese". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 109.

of death are closely related. In this second chapter we will examine only the positive aspect of the blank space of the room (and of the page), which can contain an entire world within itself.

Auster's obsession with space is already present from his first prose, in his references to Sir Walter Raleigh or to the polar explorer Peter Freuchen⁵, continuing in his more recent fiction. His characters vacillate between the extremes of claustrophobic confinement and directionless wandering, but, and as if trying to corroborate Pascal's thoughts – "all the unhappiness of man stems from one thing only, that he is incapable of staying quietly in his room" (IS 83) – it is the characters most apparently confined to a delimited space, like the writer-character, who turn out to be the most free. Conversely, when the characters seem free to wander about is when they become lost and confused. Jim Nashe, for instance, wanders through America for a whole year, and yet he is but a prisoner of what he believes to be his desire for freedom. But freedom is unattainable until the moment Nashe stops and becomes responsible for something and for someone else. According to Auster himself, "my work has come out of a position of intense personal despair, a very deep nihilism and hopelessness about the world, the fact of our own transience and mortality, the inadequacy of language, the isolation of one person from another"⁶. This disenchantment with the world and with human relationships is made up for by the happiness that the solitary cosmogony of a perfect imaginary world can offer. In that sublime confinement, a densely metaphysical space is created where everything becomes possible, as there exists, in latent form, a whole universe created and ordered by the mind of the writer-character. Therefore, the visual image of the room stands for the abstract notion of the mental space of literary creation. Auster's writing constantly reinvents the solitude of those spaces, in a recurrent exploration of the scene of writing. *City of Glass*, for instance, follows the drift of a writer-character through the literary space, illustrated in the urban space that he crosses but does not inhabit.

In *A Prayer for Salman Rushdie*, an essay first published in 1993 in *The New York Times* and anthologized in *The Red Notebook and Other Writings*, Auster addresses

⁵ Peter Freuchen, for example, is successively mentioned by the subject of *White Spaces*, by A. in *The Invention of Solitude*, and by Fanshawe in *The Locked Room*.

⁶ Mark Irwin, "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster" in *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994), 118.

the condition of the author and the job of writing, seen as a mission involving a great deal of sacrifice, where isolation and the room are key words:

We belong to the same club: a secret fraternity of solitaires, shut-ins, and cranks, men and women who spend the better part of our time locked up in little rooms struggling to put words on a page. It is a strange way to live one's life, and only a person who had no choice in the matter would choose it as a calling. It is too arduous, too underpaid, too full of disappointments to be fit for anyone else (RN 157).

In a fictional parallel, in *Mr. Vertigo*, when Aesop decides to write the story of his life, the young black author brings about the admiration and astonishment of all the other characters for the writer and his work, in his arduous task, in complete solitude, locked in his room for hours. Every character understands and respects the cosmogonic power of the improvised writer, most particularly Walt, who describes the universal and timeless scene of solitary writing with sincere fascination:

He must have toiled eight or ten hours a day on his opus, and I can remember peeking through the door as he sat there hunched over his desk, marvelling at how a person could sit still for so long, engaged in no other activity than guiding the nib of a pen across a leaf of white foolscap. It was my first experience with the making of books (...) Now that I'm writing a book of my own, not a day goes by when I don't think about Aesop up there in his room. That was sixty-five springs ago, and I can still see him sitting at his desk, scribbling away at his youthful memoirs as the light poured through the window, catching the dust particles that danced around him (MV 89).

The first test in Walt's long ordeal, the first of the rites of initiation he will have to endure to achieve the magical gift of levitation, is to be buried alive in the middle of a field for twenty four hours. In this living burial, Walt returns to Mother Earth's womb, evoking the phonetic and semantic play of *womb* and *tomb*, the first and the last stages of human existence, present in *The Invention of Solitude*. It is the most closed of all interior spaces but it is also the first and supreme test for Walt. In the room, in solitude, Walt starts exploring his gift of levitating, his art of flying, his secret power. "I kept to myself as much as possible during those weeks, hiding out in my room as I explored the mysteries and terrors of my new gift" (MV 66).

In the work of writing, the room is also the space of the daily struggle with words and of the conflicting, distant, sometimes almost impossible relationship they have with the world, while the writer-character suffers due to his awareness of the difficulty of representing the world through words. The archetypical image of the room, where positive and negative qualities coexist on equal terms (cosmos and chaos), explicitly represents the dualities of its single inhabitant, the only true protagonist for Auster: the writer. The spatial imagery describes, defines, and reflects the consciousness of

the subject and his writing, in a projection of the human psyche. In fact, the interior landscape of intimate spatiality unifies the several facets of the consciousness of the writer-character, in a parallel between space and life, expressing an order, an image of the mental structure. Unity is the natural state of the cosmic harmony, so the written cosmogony, unified and ordered, frames the imaginary expansion of the delimited space of the page. When he has doubts about his situation in the cosmos, man creates or recreates his own cosmogony.

In order to enjoy his cosmogonic experience and his writing undisturbed, the writer-character needs to be isolated, to make sure that the spaces of others do not invade his own personal space, which results in an unmistakable sense of self-satisfaction, patently visible in *White Spaces*. However, means of getting information or knowledge are necessary for that written cosmogenesis, and they are represented by the natural openings of the room, such as doors and windows, instruments of selective communication between the inside and the outside. The doors and windows are both an instrument of protection for the inhabitant and of exclusion and barrier against outsiders. It is through the windows that the writer-character looks outside and sees the world. Getting away from the window, he sits, and, completely removed from the world, imagines what to write next.

Thus, the windows are to the room what the eyes are to the mind of the subject⁷. The eyes are, in the classic metaphor, windows to the soul, but, following this equation, the mind corresponds to the room. The work of writing takes place inside the room as much as inside the mind, both of them closed spaces, of writing and of reflection, respectively, with a single and solitary inhabitant. The book then blends with the room, since they are both shaped by the mind of the writer⁸. The door is a symbol that

⁷ In "Answer to a Question from New York Magazine" (*Why Write?*, p. 9), the question that can be inferred is: what ideas do you associate with the words "New York"? To Auster, it is a childhood story, spent at the window of his grandparent's apartment, in the corner of Central Park South and Columbus Circle, New York. The window is, to Auster-child too, the first frontier with the world (New York), with conscious knowledge.

⁸ Once again evoking Franz Kafka, we find in this author the recurring image of the room as a space of protection from the hostile exterior. In it, the oppressed character also experiences a sense of power and comfort derived from confinement, where his mind goes through a sort of hibernation period, progressively detaching itself from the body, as in *The Metamorphosis*. In a similar way, at the end of *City of Glass*, Quinn's mind gets gradually detached from his body, in the small interior room of Stillman's house. In *Wedding Preparations in the Country*, Raban, locked in his room, expresses his certainty "that I don't even need to go to the country myself, it isn't necessary. I'll send my clothed body. If it staggers out of the door of my room, the staggering will indicate not fear but its nothingness" (Kafka, *The Complete Stories*, p. 55). The window is the only means of communication with the outside world for Gregor in *The Metamorphosis*,

illustrates well the dichotomy between sacred and profane spaces, transcended by the entrance in the enclosed area of the room. This room has transformative properties that lead its inhabitant to knowledge and to a rite of passage, as the writer-character possesses a biography in space, expanding inside that seclusion that feeds him metaphysically. The room eventually becomes a temple, a well defined space with spiritual implications, demarcated both by a wall and by the words of an enchantment. The room is a sacred space amidst the profane and chaotic space of the labyrinthine postmodern city, where the “art in a closed field” is generated⁹.

White Spaces, a poem in prose organized in sequences of narrative fragments anthologized in *Ground Work* and taken from the homonymous collection *White Spaces* (Station Hill, 1980; literary production from 1978 and 1979), marks a unique moment of artistic liberation in a delimited, white, impenetrable space (room), which can be filled with all possible meanings and stories. Even in canonical poetic forms there are blank spaces between verses, transcendental spaces of silent understanding, as if encouraging the reader to fill them with his or her imagination. In a white space, all colors of the spectrum blend together, and it is therefore a multiple space, of simultaneous existences. A white space contains in itself everything that the text can mean (“Where no possibility exists, everything becomes possible again”, as we can read in *The Death of Sir Walter Raleigh*, GW 164), both in terms of the creative potentialities of writing and the numberless possible interpretations that the reader may subject it to. In *The Art of Hunger*, Paul Auster explicitly refers to the ontological charge inherent to the writing of *White Spaces*:

It was a liberation for me, a tremendous letting go, and I look back on it now as the bridge between writing poetry and writing prose. That was the piece that convinced me I still had it in me to be a writer. But everything was going to be different now. A whole new period of my life was about to begin (AH 287).

During the already mentioned period of great emotional and financial instability, Auster had come to a deep personal and artistic impasse: “There were moments when

besides the doors, which are always closed. Gregor blends with the room. His sister Grete feels the need to open the windows, to not be confined to that reality which, in spite of everything, she cannot accept. She goes into the room, but always under the compulsion of keeping contact with the normalcy of the exterior. Finally, in *The Street Window* (p. 384) and in *Absent-minded Window-gazing* (p. 387), Kafka turns the windows into privileged means of communication between the solitary interior of meditation and the exterior, with its human harmony. But the exterior reality in these texts by Kafka is “the human harmony” (p. 384), and not, as in Auster, a chaotic postmodern city.

⁹ Cf. Hugh Kenner, “Art in a Closed Field”, *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes (Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964) pp. 109-33.

I thought I was finished, when I thought I would never write another word” (AH 294). Having reached rock bottom, like so many of his characters, Auster was ready for a new beginning, which, as he himself states, started when he was watching a dance rehearsal: “Something happened, and a whole world of possibilities suddenly opened up to me. I think it was the absolute fluidity of what I was seeing, the continual motion of the dancers as they moved around the floor. It filled me with immense happiness” (AH 294). The next day, he started to write *White Spaces*, which the author describes as his attempt to translate the experience of the dancers into words. It was an indescribable artistic liberation, a breakthrough in his literary production, the definitive bridge between his poetry and his prose. In that white space, the artistic metamorphosis of Paul Auster took place.

From that moment on, the central project of Auster’s prose takes shape: the investigation of the scene of writing, the ontology of the literary text. It is an immense project, a detective-like task that will possibly occupy him for the rest of his career. An ontology is a description of a universe, not of the universe, containing multiple descriptive potential. To create an ontology, from this perspective, is not necessarily to seek a basis for our universe; other universes can be described in the same way, including the heterocosmos of fiction. This heterocosmos presupposes the existence of one or more universes within the space of the room and of the book. One of the oldest classic ontological themes in poetics is the “otherness” of the fictional world, its separation from the real world of experience. This was already commonplace in Renaissance poetics when Sir Philip Sidney reiterated it in his *Defense or Apologie*, published in 1595:

(...) doth grow, in effect, into another nature, in making things either better than nature bringeth forth, or, quite anew, forms such as never were in nature, as the heroes, demi-gods, cyclops, chimeras, furies, and such like; so as he goeth hand in hand with nature, not enclosed within the narrow warrant of her gifts, but freely ranging within the zodiac of his own wit.¹⁰

Sidney addresses the theme of the fictional world as an heterocosmos, a separate universe, which persists in the twentieth century with the concept of fictionality. It is the old analogy between author and God, seeing the freedom and power of the former in its demiurgic and almost divine role. Not satisfied with invisibly exercising his

¹⁰ Philip Sidney, *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat (Cambridge: Cambridge University Press, 1962), p. 8.

freedom to create worlds, the artist now makes this freedom visible, inserting himself in the space of his work. He depicts himself in the act of building his fictional world, or of destroying it, which is also his prerogative. There is only one catch: the artist, portrayed in the act of creating or destroying, inevitably becomes fictional himself. The real artist always occupies an ontological level superior to that of his fictional projected self, inhabitant of a peripheral private reality. Auster's character-writer moves within this heterotypical space, an impossible space that, in reality, is not located anywhere but in the written text itself. The parallel universes are (re)created in the room and in the book, both of them a product of the construction of the written work. Once again, postmodernism focuses on the process of writing as action (process, performance, happening, terms which are already present in Ihab Hassan's above mentioned classification¹¹), allowing the reader to participate in that very process and in the mind and solitude of the character-writer, in accordance with the postmodern concept of participation and in contrast with the modernist distance (distance vs. participation). Evoking the aesthetics of the open poetry of George Oppen and Charles Reznikoff, Auster emphasizes writing as a present and apparent process, often focusing on the concrete moment of the narration ("I remember a day very like today". IS 22). By becoming conscious of the narrative and of the language (scriptible, writerly), the reader participates in the parallel universe of the writing, and not in the external socio-economic reality, which postmodernism avoids¹². To Hassan, the postmodern exhaustion, silence, and absence contrast with modernism's mastery, logos, and presence. Because the character-writer is absent from the everyday outside world, exercising a silent cosmogony between the walls of his room. Inside that room, his power is infinite, outside of it he becomes frail and diluted in the crowd, like Quinn, A., Anna Blume or Marco Fogg. In the magical space of the room, of which

¹¹ Hassan, "Postface 1982", p. 87.

¹² "Many contemporary American novels are conventionally labelled 'metafictional' or 'self-referential'. By way of summary, a metafictional novel or self-referential text refers openly to its own devices and strategies, turns on itself to debate its fictional nature, to exhibit its 'made-upness.' The writer's problems in constructing the novel are prominently displayed, the reader kept constantly aware of the fabricated nature of the enterprise, the authorial voice abruptly disrupting the spectacle, dispelling the illusion, intruding like an uninvited guest into the body of the text. (...) the imaginative collaboration of implied reader and the fiction-making process, a shift away from the author-text axis, with its hierarchy of active author and passive reader, to writing and reading as undifferentiated, symbiotic activities". Peter Currie, "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction", *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro (London: Edward Arnold, 1987), pp. 56-57.

White Spaces is the most faithful representation, the fragments of the subject coalesce, and he achieves unity by reconstituting the world in signs of his own authorship (as Peter Stillman tried to do), in a language that corresponds to the innermost meaning of things, in line with the statement of Plato's *Cratylus*.

Auster translated Mallarmé, and through him he discovered the notion of the ancestral book that encompasses an entire world, an idea that is at the basis of the exploration of the scene of writing. But even more directly associated with Auster's recurring themes is Edmond Jabès, whose seven volumes of meditative and oracular poetic prose *The Book of Questions* (*Le Livre des Questions*) had a profound influence in Auster's poetic narratives. Auster expounds the relation between Jabès and Mallarmé in an article originally written in 1976 for *The New York Review of Books* in which he connects the Jewish elements in *The Book of Questions* to central aspects of Mallarmé's writing: "The Book is his central image - but it is not only the Book of the Jews (the spirals of commentary around commentary in the Midrash), but an allusion to Mallarmé's ideal Book as well (the Book that contains the world, endlessly folding in upon itself)" (AH 105-106). "Mallarmé wanted to put all knowledge into a book. He wanted to make a great book, the book of books" (AH 156) says Jabès himself in an interview conducted by Paul Auster, and evoking the cosmic library of Jorge Luis Borges. There is also a desire for truth and totality in Jabès' work. He is searching for a unity based on fragments, maintaining the perception of the totality of the book at every moment of its writing, so that the whole exerts an overwhelming pressure that determines the composition of the book, word by word, stone by stone. His highly elaborate conception of the book as the central poetic principle of writing opens up the space of that same writing to the reader.

In *White Spaces*, Auster records a primary discovery of his simultaneously phenomenological, mystical, and social investigation: the process of writing takes place in a room. Step by step, he begins to investigate the virgin space of the room in the following way:

I remain in the room in which I am writing this. I put one foot in front of the other. I put one word in front of the other, and for each step I take I add another word, as if for each word to be spoken there were another space to be crossed, a distance to be filled by my body as it moves through this space. It is a journey through space, even if I get nowhere, even if I end up in the same place I started. It is a journey through space, as if into many

cities and out of them, as if across deserts, as if to the edge of some imaginary ocean, where each thought drowns in the relentless waves of the real (GW 85).¹³

Auster repeatedly insists on the physical character of the work of writing (as if it were a groundwork or a wall being built), graphically conveying this through the juxtaposition of three distinct spaces: the space where the writing is built; the space where writing has its origin, within the writer; and the space of the page, which is occupied by words. That is to say, the three rooms of writing: the room where the writer locks himself to build his book, the room that is the creative mind, and “the room that is the book” (*Ghosts*, NYT 170). In *White Spaces*, as later in *Ghosts*, Auster represents the work of writing through the equation between the room and the book: “I remain in the room in which I am writing this”, he says, as though he is occupying the white spaces of the page, of the mind, and of the room. Whichever direction he takes, in this symbolic architecture, the writer has the sensation of being physically confined: when he writes, he enters the closed space of the book; when he interrupts his writing, he paces back and forth in the narrow, confined space of the room¹⁴. This claustrophobic situation is indicative of a certain solipsism in Auster’s writing, a tendency that is reflected in the markedly autobiographical nature of his work, as if the poetic persona too was cut off from the exterior. However, the outside world eventually ends up penetrating the self-inscribed mental sphere of Auster’s characters, imposing real consequences to their thoughts and conjectures, and, as a result, admitting the possibility of interpenetration between the mental and the social worlds. In *The Locked Room*, the fragile stability of the narrator is broken by the appearance of Fanshawe’s letter, coming from the outside world, in his room of writing. In *Moon*

¹³ After reading this excerpt, the parallel with Samuel Beckett becomes inevitable. His characters literally exhaust, in a systematic way, every possibility of action in a closed field, as in the following passage, taken from *Watt* (1953): “Here he moved, to and fro, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed...” etc, etc, through long lines of text. In the dramatic works of Beckett, Eugene Ionesco, Jean Genet and Arthur Adamov, the external world is frequently characterized as threatening and unknown, and the sceneries and situations convey a sense of incoherent discomfort. Beckett’s plays take place in settings that are strange and alien, as if transformed by some surrealistic holocaust and evocative of the devastated city of *In the Country of Last Things*. These playwrights “of the absurd” see themselves as solitary and marginalized rebels, isolated in their private worlds, exercising their very own art in a closed field.

¹⁴ See *Voyage Autour de ma Chambre* of Xavier de Maistre, 1795. This parody of Lawrence Sterne (*A Sentimental Journey Through France and Italy* from 1768, a semi-autobiographical fantasy) plunges the reader into the atmosphere of the XVIII century and of the great discoveries. But this “journey” is a completely spiritual one, as is its parodic duplication, since the author, with elegant humor, invites the reader to wander about without leaving that room, where he is locked. The book’s success led to a continuation, *Expédition Nocturne Autour de ma Chambre*, less accomplished.

Palace, the economic reality forces Fogg out of his white room and into the hostile streets of New York. And in *In the Country of Last Things*, it is Anna Blume's foray into the chaotic exterior that ends in idyll and with the miracle of life and of writing, generated in the room of the library. That violent penetration of the exterior into the white space is connoted with a violation of the purity, symbolized by the white colour, of that fertile womb, generator of an imaginary cosmos, aborting the gestation process of writing and thinking.

The problematic of the coexistence of spaces and spatial symbols in literature was addressed by Douwe Fokkema in his study of literary conventions in Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak and Du Perron¹⁵. Gide proposes that “a viagem deve substituir a imobilidade e uma janela aberta é considerada superior a um quarto fechado”¹⁶. Auster would certainly reply no, not as long as you can travel within that closed room, as in *White Spaces*¹⁷. We can use the metaphor of the concentric circles to identify the hierarchy of Auster's semantic universe. The center of his semantic universe is the notion of consciousness (perception, reflection, thought). This concept depends on the existence of a thinking subject, the writer, who reflects in a state of maximum consciousness. “O segundo círculo formaria o campo semântico de despreendimento (separação, afastamento)”¹⁸. It can take the form of the wall of the room, the wall that frames, in deep solitude, the subject as a character or as the self-portrayed writer himself. “O terceiro círculo concêntrico seria o campo semântico de observação”¹⁹. Auster's subject observes and takes note of everything, despite his deliberate seclusion. He does that through the obsessive observation of an object, through stalking, through the exhaustive record of movements. Or through the evocative power of imagination, endlessly travelling between the four walls, inside the *White Spaces* where everything can coexist.

But the infinitely plural coexistence of every atom in an imaginary universe is hard to express, to systematize through words: “It comes down to this: that everything should count, that everything should be a part of it, even the things I do not or cannot

¹⁵ Fokkema, *História Literária*, pp. 35-57.

¹⁶ Fokkema, *História Literária*, p. 37.

¹⁷ About the supremacy of the eyes of the mind, see *Les Fenêtres* of Charles Baudelaire: *Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée*. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes* (Paris: Éditions du Seuil, 1968) p. 174.

¹⁸ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

¹⁹ Fokkema, *História Literária*, p. 55.

understand” (GW 87). The goal is not for the text to effectively describe the world it is trying to verbalize, or for the explanations it gives to be more than an approximation to the truth. This implies, as far as textual organization is concerned, preference for the continuous flow of the stream of consciousness, which does not aspire to a conclusive result, and even less to universal validity. The tendency towards epistemological doubt has consequences for the plot. The author is apparently indifferent to the status of his text, caring little about how and where it begins, how it progresses, how and where it ends. In postmodernism, the multiple ending technique is thoroughly explored. The open ending is parodied in *Ghosts*, with its final moment when a door to get out of the story is opened, without any additional explanations. What prevails is the importance of the word that invents, gives shape to the world, and is its only justification. Hence the compulsive need to talk and write, even though this is but the recycling of crystallized meanings, for the postmodernist prefers words to silence. Writing and thinking fill every possible emptiness of the white (blank) space of the room and of the page:

And therefore this desire, this overwhelming need, to take these papers and scatter them across the room. (...) To remain in the realm of the naked eye, as happy as I am at this moment. (...) Never to be anywhere but here. And the immense journey through space that continues. Everywhere, as if each place were here (GW 88).

The voice that describes everything in words can continue indefinitely between the four walls, a space outside of time and its limitations, even long after the events have occurred. The writer-character roams aimlessly inside the room, as if travelling through space, through roads, deserts, and cities, ending near an ocean (as the itineraries of *Moon Palace* and *The City of Chance*). Even the narration of nothingness or of events that never happened is an artistically noble task, just as the work of Paul Auster himself is divided between the narrative of imaginary events and deeply inconclusive narratives where nothing really happens. The postmodern code is based on a preference for non-selection, on the rejection of discriminating hierarchies, and on the refusal to distinguish between fact and fiction, past and present, relevant and irrelevant. Like Paul Auster’s openly pluralistic fiction, “the 'postmodern' American novel has a (...) equivocal status (...), the specific characteristics of particular works subsumed under that indiscriminating heading”²⁰ (that is, the general concept of

²⁰ Currie, "The Eccentric Self", p. 53.

“postmodernism”). In postmodern texts, we notice the absence of a well-defined plot and the opposite preference for arbitrary storylines, aside from the stylistic device of continuous enumeration and reworking. All these devices convey, both at the level of the sentence and of the text, the ephemeral character of reality, as they are based on an intellectual experimentation diverging from any final conclusion. Concerning the relationship between text and code, the postmodernist convention makes use of the metalinguistic commentary, that is, it discusses the codes used in the text itself.

Literarily and biographically, *White Spaces* describes isolation in the delimited space of the room, propitious to introspection and reflection about the outside world, along with a self-conscious exercise in writing that precedes a true spiritual revelation. Auster knows that he is a practitioner of an art of solitude, “a way of coming to grips with one's life in the darkest, most secret corner of the self” (AH 247). *White Spaces* proclaims the power of that exile, experienced in the first person:

I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. I can go from one end of the room to the other and touch any of the four walls, or even all the walls, one after the other, exactly as I like. (...) The light, streaming through the windows, never casts the same shadow twice, and at any given moment I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me (GW 85).

The discovery actually made was that of formal liberation, the definitive passage from poetry to prose. However, the moment of the conception of *White Spaces*, written in a single night, coincided, by another theatrical intervention of chance, with his father's death. Yet, this traumatic and unexpected event had the upside of providing Auster, for the first time, with some financial comfort, which allowed him to consider, without material obstacles, the decisive option of pursuing a career as a writer. Chance also determined that his father's death would be the motor of *The Invention of Solitude*, his first large work in prose, after the revelation of *White Spaces*.



The Invention of Solitude is at the same time a poetic form of art inspired in the actual experience of the subject (a fictionalized sequence of *The Art of Hunger*) and the seminal work of Paul Auster's prose. It can be considered a novel-manifesto in two parts (*Portrait of an Invisible Man* and *The Book of Memory*) that works as a reference

for every subsequent book. *The Invention of Solitude* is not just an autobiographical confession but rather a powerful meditation on questions common to all of mankind, with particular incidence on the analytical exploration of the scene of writing, using the writer-character and his experiences as a guinea-pig in this process of exploration of the self and of others.

The *Invention of Solitude* is autobiographical, of course, but I don't feel that I was telling the story of my life so much as using myself to explore certain questions that are common to us all: how we think, how we remember, how we carry our pasts around with us at every moment. I was looking at myself in the same way a scientist studies a laboratory animal (AH 292).

Subjectivity is revealed to be essential to achieve that knowledge, to visualize the projection of the individual and from there derive objective and true conclusions. And autobiographical marks are present in most of the plots of Auster's fiction. They can be summarized as follows: a young protagonist departs in search of someone (frequently a father figure), facing great difficulties. There seems to be a goal but the protagonist never fully achieves it; if in his existential wanderings he finds someone, that someone is, in fact, himself, at the end of the tunnel or of the labyrinth. The narration of the quest, which is made in a simple, translucent prose, invariably reflects the very process of writing. Sometimes, the characters feel that they are being controlled by a higher entity, that their experiences reflect the movement of thoughts in the mind of an author. Auster puts writing at the center of life and life at the center of writing. Confronted with the situation of "a man sitting alone in a room and writing a book" (NYT 169), Auster turns it into an extremely rich field for meditation, where deep intellectual, historical and personal topics are present and heard. Inside the room of the book, Auster dissects the dilemmas of the writer with skillful expertise, dilemmas that never go away. When Blue "asks how to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?" (NYT 169-170), the answer would simply be to leave that room and that book. The writer-character, however, is not allowed to do that.

The stones, the walls and the poetic art, juxtaposed in the poems of *Ground Work*, are now replaced, in the prose of *The Invention of Solitude*, by the room, the space of artistic creation, containing an entire universe, a miniature cosmogony, encompassing everything that is vast, distant, and unknown. As if the stones and the walls had built it so that the poetic art could generate the book there, always in solitude, since the

room represents the very essence of solitude: “The world ends at that barricaded door. For the room is not a representation of solitude, it is the substance of solitude itself” (IS 143). And solitude is the substance of that book, including its title, its main character, and the biographical circumstances of its writing. But this solitude is an invention of the subject, not the product of a universal metaphysics, it is created through meditation, writing, and the construction of the room and of the book, transformed into a place for insatiable search. “A man sits alone in a room and writes. Whether the book speaks of loneliness or companionship, it is necessarily a product of solitude” (IS 136).

To Paul Auster, the term “solitude” is exceptionally complex and not just a synonym for physical isolation, charged with negative connotations²¹. “Solitude became a passageway into the self, an instrument of discovery” (NYT 277-278), as we read in *The Locked Room* apropos of the literary path of Fanshawe (so similar to that of Paul Auster that it even begins by a poetic *Ground Work*), in which the notion/state of solitude appears not just as the motor of the book but also as a demarcation of the artistic maturity of the protagonist. Solitude allows for creation: the writer-character within the room, that emblematic figure to whom the room can become the experience of everything (or of nothing), believes in what Keats called “the truth of imagination”. All writing possesses elements of this solitude, but few American writers believed as much in the potential of that “truth” as Auster does. Auster sees solitude as a simple fact that is inherent to the human condition, making itself felt even in the middle of a crowd, derived from the certainty that true experiences come from within. Introspective contemplation provides more than self-knowledge: within himself, in solitude, the writer-character discovers the entire world, in a writing that is both solitary and solidary. *L' oeuvre est solitaire: cela ne signifie pas qu' elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l' oeuvre, comme celui qui l' écrit appartient au risque de cette*

²¹ While the English word “loneliness” conveys a sense of abandonment (“I don’t want to be alone, I resent the burden of solitude, I want to be with others”), emphasizing emotion, feeling, the term “solitude” is semantically neutral. It is simply the description of a state: to be alone. Cf. (...) *l' absolu d' un Je suis qui veut s' affirmer sans les autres. C' est là ce qu' on appelle généralement solitude (au niveau du monde). (...) Écrire, c' est se livrer à la fascination de l' absence de temps. Nous approchons sans doute ici de l' essence de la solitude. L' absence de temps n' est pas un mode purement négatif.* Maurice Blanchot, *L' Espace Littéraire* (Paris: Gallimard, 1955) pp. 342 e 22.

*solitude*²². A book of universal scope, like *The Invention of Solitude*, is born of solitude, of meditation within the room: “(...) in the solitude of his room, the world has been rushing in on him at a dizzying speed, as if it were all suddenly converging in him and happening to him at once” (IS 162). In this way, a new meaning, already visible in the title, is conferred to the concept of solitude. Solitude can be seen as a space for creation, for cosmic and individual discoveries, for global knowledge, materializing as the omnipresent space of the room.

Edmond Jabès also situates the space of poetry within the room, which possesses a life of its own and which he tries to defend from outside incursions. In his investigation of the scene of writing, Auster takes Jabès’ challenge very seriously, entering the room of the book and carefully listening to the whiteness and silence of the room and of the page. *The Invention of Solitude* contains a text of Jabèsian inspiration, *The Book of Memory*, in which Auster explores the space of writing (both book and room), creating a fiction out of the book, in a process that the reader is allowed to witness. Blue’s already mentioned question in *Ghosts* also animates *The Book of Memory*, which topicalizes the room and the book in several ways: A. describes the room where he lives and writes with obsessive detail, in addition to several other important rooms from his past. He depicts memories in architectural terms, as rooms where contiguous impressions are stored. Auster invokes translation as an image of what occurs when someone enters the room of the book: “Every book is an image of solitude (...) A. sits down in his own room to translate another man's book, and it is as though he were entering that man's solitude and making it his own” (IS 136). The intruder invades the solitude of the space of writing, without ever knowing whether he will get out of that violated solitude with a sense of consolidation or feeling weakened. To Blue, that penetration into someone else’s solitude resulted in a terrifying *mise en abyme*. The writer resembles a ghost inside the room that is the book, an image that is visible in *The Book of Memory*, which achieves a complete fusion between A.’s life and writings. The only way to get out of the room is, then, to write the book, to create a parallel universe of words, where the character-writer can move as he pleases, without actually leaving the space delimited by his mind, by the page, and by the walls, as in the infinite journeys within the *White Spaces*: “As he

²² Blanchot, *L'Espace Littéraire*, p. 11.

writes, he feels that he is moving inward (through himself) and at the same time moving outward (towards the world)” (IS 139).

But the solitude of those who voluntarily or involuntarily lock themselves in the room may in effect imply the impossibility of communicating with others. As in the case of the wall of isolation that the author’s father (the invisible man whose portrait gives the first part of the novel its title and inspired *S.A. 1911-1979* in *Ground Work*) has created around himself, distancing him from others in all his human relations, and particularly in his relationship with his son. Through this book, Auster also tries to penetrate that closed space of isolation, bringing back to life, through writing, the man who had just died. Once again, Auster wants to resurrect the stone through the work of writing, or, at least, to prevent it from fading away and merging with the wall of death, thus accomplishing the life transfusion that had begun in his poetic works: “I thought: my father is gone. If I do not act quickly, his entire life will vanish along with him” (IS 6). Taken by surprise by the death of his father, and compelled by the need to write about him, Auster writes *Portrait of an Invisible Man*. This attempt by a son to save his father is reiteratively illustrated throughout the text through the fascination with the story of Pinocchio and Gepetto²³. A., as a writer-character, is trying to do the same for his father’s memory, since, due to his characteristic isolation, he could do nothing for him while he was alive. At the same time, he does everything he can to build the best possible relationship with his own son, from whom external reality is conspiring to separate him. “Room and tomb, tomb and womb, womb and room. Breath and death” (IS 159-160): in this phonetic-semantic wordplay, the room is counterpoised to the tomb, as an attempt to postpone it, or even to annihilate it. The tomb is the end of the journey begun in the maternal womb, but the room can become another generative womb, creator of perennial writings, in a new cycle of life and death. The room of the book is the place where death can be transformed into life (that is the revelation of *White Spaces*), because the written universe is not governed by the chaotic and disintegrative principles of the outside world:

Like everyone else, he craves a meaning. Like everyone else, his life is so fragmented that each time he sees a connection between two fragments he is tempted to look for a meaning

²³ “Sam Auster is the first missing person to appear in Paul Auster's writing, and he is certainly one of the most memorable of these disappeared ones”, writes Charles Baxter in his essay, significantly titled “The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction”, *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994), 40-43.

in that connection. The connection exists. But to give it a meaning, to look beyond the bare fact of its existence, would be to build an imaginary world inside the real world (IS 147).

Auster uses the room as a womb to give life to the book, since, even though the room can be a claustrophobic place to the body, it is infinitely fecund to the mind. A. sees enormous potential in language, imagining it to be the core of being, the genetic material of the world (re)created between the four walls of the room, since language is, in a conception inspired by Heidegger, “o modo como nós existimos no mundo” (IS 161). The room of the book is an alchemical place where Auster hopes to transform death into words of life through the regeneration of the father by the son.

In *The Invention of Solitude*, we find the theme of isolation addressed from two perspectives. In *Portrait of an Invisible Man* we see the solitude of the father character in the third person, the oblivious solitude of someone who lives his monotonous day-to-day life alienated from others, not because of some sort of ideological option, but rather due to an inborn feeling of indifference and neutrality: “Solitary. But not in the sense of being alone. (...) Solitary in the sense of retreat. In the sense of not having to see himself, or not having to see himself being seen by anyone else” (IS 16-17). Isolation is presented in objective terms, in the description of the very character, projecting itself also in the endless number of rooms in the disproportionately big house where the father lived alone after his divorce until his death, only staying overnight in that succession of uninhabited locked rooms, in absolute neglect. The house had become a metaphor for the father’s life, the rigorously faithful representation of his inside world. Death is reflected in the progressive emptying of the rooms that parallels the fading away of the father’s memory, which A. tries to fight through writing. As the father is the dominating character, the overwhelming space of that excessively vast house is the center of *Portrait of an Invisible Man*, whereas A., being the son and the dominated character, is limited to occupying exiguous and frequently miserable rooms, the central spaces in *The Book of Memory*.

The house reflects the most significant events in the Auster family, and, after the family breaks apart, the existential path of the father character. The question of sharing the house brings about the memory of the divorce of the Austers, and the divorce of A. himself is perceived in connection with the need to move to the room in Varick Street and with the visits to the house of his ex-wife and son. But this is a recurrent perspective not just in the writing of this particular work (by A.) but also in the writing

of the work in general (by Auster). Time seems to stand still in his father's house, while he manically tries to make sure that nothing ever changes, even in the most minute details (like keeping the windows always closed), but that vain attempt is thwarted by an obvious process of inexorable degradation. That is why A. is so taken aback by his father's death, repeating that he seemed to him to be invulnerable.

In *The Book of Memory*, the perspective is changed: Auster (A.) looks at his own relationship with his son in the first person, examining his existential path and the self-imposed isolation of the writer who is trying to find himself. Curiously, his son also feels the need to lock himself in a room in order “to think”. A. reinvents solitude through the recurring metaphor of Jonah's confinement in the belly of the whale, of Pinocchio and Gepetto trapped inside the shark, and through the obsession over the claustrophobically delimited space of the room. He meticulously describes the many and invariably exiguous rooms he inhabited during his troubled journey, or the way several creative artists approached that same theme. To Auster-son, solitude is conscious, rational, analyzed, even dissected in its implications. The room, as a space soaked in solitude within its four walls, is animated, populated by thoughts:

Each time he goes out, he takes his thoughts with him, and during his absence the room gradually empties of his efforts to inhabit it. When he returns, he has to begin the process all over again, and that takes work, real spiritual work (IS 77).

It is an interiorized space, of intellectual labor, and not, as it was for his father, a mere place for physical repose. In the small room at number 6 Varick Street, A. writes *The Book of Memory* (“Memory as a room, as a body, as a skull, as a skull that encloses the room in which a body sits”. IS 88). Auster deciphers his memory, which inhabits the most interior and closed of spaces, the room of the mind. In the room, he writes the book of the memory that is stored in that same room, both of them filled with words and solitude: “This room, I now discovered, was located inside my skull” (NYT 293), using the transcendental discovery of the narrator of *The Locked Room*²⁴. The revelations made possible by the solitude of that room give the writer-character the

²⁴ In *The Locked Room*, that same narrator finds, in the country house inhabited by Fanshawe in times past, a short poem, coming from the past and written on the wall (cf. *Wall Writing*), after wandering lengthily through the several rooms. “On the second day, examining the rooms on the upper floor” (NYT 291), as if he was examining the rooms of memory, of the mind, of that house which also embodies a stage of Fanshawe's existence.

ability to understand everything at once, and, as soon as he starts to write about that very solitude, to be something more than simply himself:

If there is any reason for him to be in this room now, it is because there is something inside him hungering to see it all at once, to savor the chaos of it in all its raw and urgent simultaneity. (...) The pen will never be able to move fast enough to write down every word discovered in the space of memory (IS 139).

The most complete perception of the endless possibilities of a limited space is achieved in the description of the room of the eccentric composer S. at Place Pinel in Paris. There, S. lived as a castaway in the heart of town, devoted to the composition of his *magnum opus*, a piece for three orchestras and four choirs that would take twelve days to perform. The generative space of the room is identified with the creative qualities of the composer's mind. Several are the comforting visits that A. pays to that room, as S. reminds him of the real father he never had. Years later, A. is afraid of returning to that place, as he fears that this second father may also have died and he has to empty another room in his memory. In this brief story of S.'s room are again contained the great topics of Paul Auster's work: the exploration of the scene of artistic creation, the father-son relationship, the fear of the emptiness of death, and the cosmogonic power, all inside a simple room:

(...) to feel the room expand, and to watch your mind explore the excessive, unfathomable reaches of that space. For there was an entire universe in that room, a miniature cosmology that contained all that is most vast, most distant, most unknowable. It was a shrine, hardly bigger than a body, in praise of all that exists beyond the body: the representation of one man's inner world (...) The room he lived in was a dream space, and its walls were like the skin of some second body around him (...) This was the womb, the belly of the whale, the original site of the imagination (IS 89).

Going through rooms distant from his memory, Auster explores the solitude of several artists. He visits Anne Frank's room, where her diary was written, and evokes Holderlin, at the end of his life, imprisoned by his own insanity in his room at the tower of Tübingen, built by the architect Zimmer (room). Auster directly identifies Anne Frank's room with the room of the book, where she discovered and wrote her identity, since every experience of solitude and self-discovery after the holocaust is inescapably haunted by the absolute isolation of Anne Frank. In her diary and in her room, the young writer tried to order the chaos of the world around her, so that she could physically and mentally survive. Auster, a Jewish writer, heir of an ontology molded by history in its solipsistic solitude, is also trying to reorder the chaotic post-holocaust and post-modern universe through writing, like the Jewish protagonist of

the apocalyptic *In the Country of Last Things*. He then moves on to painting, to Vermeer's women, placidly solitary in their rooms, to the painting *The Bedroom* by Van Gogh, described in a letter from the painter to his brother. Auster compares that room to a prison, to a locked room ("The bed blocks one door, a chair blocks the other door, the shutters are closed: you can't get in, and once you are in, you can't get out". IS 143). In the same way, he recalls a visit to Emily Dickinson's room, at her house in Amherst, Massachusetts, where:

(...) the world was already there, in that room (...) Perhaps more than any other concrete place in American literature, it symbolizes a native tradition, epitomized by Emily, of an assiduous study of the inner life (IS 123).

The Invention of Solitude can be considered a celebration of the room and of the closed space, where the spirit projects itself within the walls, transforming it into a mental uterus, the site of a second birth. In this captivity, the subject (Auster, H"lderlin, Anne Frank, Collodi, Van Gogh, Vermeer, Dickinson) generates, firstly, himself. He passes from mere biological existence to spiritual life. His confinement transforms him into a voluntary pariah, a castaway in the middle of the city, hidden in a secret space of the urban habitat. The subject has to disappear so that he can live again; self-erasure can be redeeming, so Auster's protagonists go to the limits of starvation and physical deprivation. Self-destructive passion coming close to total annihilation (very similar to the one analyzed by Auster in his essay on Knut Hamsun's *Hunger*) turns the confinement in the room into a kind of secular, godless asceticism. The room is a prison that opens the gates of creative and spiritual freedom, the subject is a closed room that the writer-character has to explore in order to find a redeeming exit.

The voyage of the mind is an actual voyage, even if the writer-character never leaves the closed space of the room, the scene of the real human drama, the place where the subject simultaneously loses himself and finds himself again, where he is fragmented and reunited. The room frames the thoughts of A., like the page frames the writing that conveys those same thoughts. *The Invention of Solitude* ends with a scene of writing in the room, having only the blank sheet of paper, the pen, and the table as props. After the actor-creator travels across his entire universe, walking between the table, the bed, and the chair, the words come up, in an autobiographical context very similar to that of *White Spaces*: solitude creates the magical words of the book, and writing reinvents solitude.



*The New York Trilogy*²⁵ appeared as a follow up to *The Invention of Solitude*, as we can read in Paul Auster's interview with Joseph Mallia: "I believe the world is filled with strange events. Reality is a great deal more mysterious than we ever give it credit for. In that sense, the Trilogy grows directly out of *The Invention of Solitude*" (AH 260). Auster frequently uses a conventional genre, like the detective novel, to metaphysical and epistemological ends. He generally starts in the real, outside world (rough, concrete, dangerous), and slowly leads us to another place, an interior, dream-like *moon palace*. In that same interview, Auster stated that *The New York Trilogy* focuses on the problem of identity, blurring the lines between madness and creativity and between reality and imagination. In *Ghosts*, according to the author, the spirit of Thoreau is prevalent, and the confinement within the walls of New York is very similar to the solitude of the forest in *Walden* (1854). In both cases, perfect isolation is achieved, out of which comes a transcendent capacity to observe and to reflect in the spaces delimited by walls or by the forest²⁶:

The idea of living a solitary life, of living with a kind of monastic intensity - and all the dangers that entails. Walden Pond in the heart of the city. In his American Notebook, Hawthorne wrote an extraordinary and luminous sentence about Thoreau that has never left me. "I think he means to live like an Indian among us." That sums up the project better than anything else I've read. The determination to reject everyday American life, to go against the grain, to discover a more solid foundation for oneself (AH 263).

The eventual fragmentation of the fictional universe created by the writer-character is counterbalanced by the framing on the page, through the writing that builds a legible cosmos out of the imaginary chaos. That framing also includes the search for an objective space where the subject can stop his own fragmentation. Nathaniel Hawthorne, a tutelary figure mentioned in *Ghosts* and clearly prominent in *The Locked Room*, locked himself for twelve years in a room so that he could begin his

²⁵ Originally published in the United States as *City of Glass* (1985), *Ghosts*, and *The Locked Room* (1986) by Sun & Moon Press, Los Angeles.

²⁶ Cf. Chapter 5 of *Walden, Solitude*: "I have my horizon bounded by woods all to myself (...) I have, as it were, my own sun and moon and stars, and a little world all to myself. (...) I sat behind my door in my little house, which was all entry, and thoroughly enjoyed its protection (...) Why should I feel lonely? (...) What do we want most to dwell near to? (...) but to the perennial source of our life (...)". Henry David Thoreau, *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch (New York: Bantam Books, 1962) pp. 200-8.

written work²⁷. Herman Melville, another of Auster's favorite authors, searched for his own identity in sea adventures. By transferring those adventures into writing, he secured his place in literature. It's the classic search for an identity and for a place in the world, only possible, in postmodernity, through protective, but also creative, seclusion within the room, amidst the city's wilderness²⁸. In *The New York Trilogy*, the external labyrinth is the city of New York itself, an iconic city for postmodernism, as it is where the question of the identity of the individual, which gets diluted in the crowd of the metropolis²⁹, is most acutely felt. New York has the utopian image of an inexhaustible space that invites exploration, since there is a correspondence between the vastness of the natural space and the wild space of the skyscraper forest, like utopia and dystopia. In the essay *The Decisive Moment*, in *The Art of Hunger*, Auster analyzes the poetry of Charles Reznikoff, whom he classifies as "a poet of the eye (...). For it is he who must learn to speak from his eye and cure himself of seeing with his mouth" (AH 35). Like Auster's, Reznikoff's work is deeply rooted in New York City, where the poet wanders about through writing³⁰. But Auster knows that the omniscient identification with the metropolis is born from invisible observation, from blending with the city's stones and walls:

If the poet's primary obligation is to see, there is a similar though less obvious injunction upon the poet - the duty of not being seen. The Reznikoff equation, which weds seeing to invisibility, cannot be made except by renunciation. In order to see, the poet must make himself invisible. He must disappear, efface himself in anonymity (AH 38).

²⁷ In fact, *The Locked Room* explicitly evokes Nathaniel Hawthorne's first novel, edited in 1828, and whose publication was interrupted in the following year. *Fanshawe*, as it is pertinently titled, far from being considered a masterpiece, contributes, however, to the study of the author's literary trajectory. Hawthorne would have paid one hundred dollars to editors Marsh & Capen from Boston for the anonymous publication of a thousand copies in October 1828. Cf. Edwin Haviland Miller, *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne* (Iowa City: University of Iowa Press, 1991).

²⁸ "In democratic countries', Tocqueville presciently noted, 'each citizen is habitually engaged in the contemplation of a very puny object, namely, himself.' (...) This near pathological individualism, romantic solipsism and debilitating concern with 'finding yourself' finds expression in the frantic search for instant salvation in a waste of novel therapies. (...) The interminable quest for the chimera of an inviolable identity follows inevitably from the belief that one can never be happy, authentic, genuine, sincere or 'free' until one has finally discovered, through the perilous voyage of self-exploration (an infinite regress to an ever-receding origin), that El Dorado of pure presence and unmediated plenitude of being: The Real Me". Currie, "The Eccentric Self", pp. 58-9.

²⁹ On the isolation and alienation of the individual locked in his room amidst the metropolis, see *Manhattan Transfer* (II. *Metropolis*) by John Dos Passos: "He walked home fast, ran up the stairs, and locked the room door behind him. The room was quiet and empty". John Dos Passos, *Manhattan Transfer* (Boston: Houghton Mifflin Company, 1925) p. 14.

³⁰ In *The Art of Hunger*, Paul Auster transcribes a pertinent fragment of Reznikoff's poetry: "I like the sound of the street - / but I, apart and alone, / beside an open window / and behind a closed door. / I am alone - / and glad to be alone; / I do not like people who walk about / so late; who walk slowly after midnight / through the leaves fallen on the sidewalks. / I do not like / my own face / in the little mirrors of the slot-machines / before the closed stores" (AH 38-39).

If: "Lives make no sense, I argued" (NYT 250); "The point being that, in the end, each life is irreducible to anything other than itself. Which is as much as to say: lives make no sense" (NYT 253); "In the end, each life is no more than the sum of contingent facts, a chronicle of chance intersections, of flukes, of random events that divulge nothing but their own lack of purpose" (NYT 217), a possible solution is to get locked in a room and, within it, create a personal and imaginary meaning for everything, that is, to rewrite the universe. According to Paul Auster's own words: "stories are crucial. It's through stories that we struggle to make sense of the world. This is what keeps me going - the justification for spending my life locked up in a little room, putting words on paper"³¹. Auster's characters use very particular routine processes to structure existential chaos, and all of them have to do with writing

(like the detailed records, reports and catalogs of Stillman, Blue, Quinn, Jim Nashe, Maria Turner). As an alternative to the ineffectual system imposed by external reality, those characters-writers-recorders show an elitist and classical need for order, associated with an anarchistic impulse to destroy pre-existing systems, in a reactionary vision of ideal order. Language can rearrange the world because it is intimately connected with it ("The sign cannot be separated from the social situation without relinquishing its nature as sign. Verbal communication can never be understood and explained outside of this connection with a concrete situation"³²); the concept of a unified and closed text changes to that of a plural and open text, to use Roland Barthes' distinction³³. The urgency to methodically fill the room and the blank page has to do with the great ghost of Auster, the fear of emptiness, symbolized by death. That's the reason for the open endings in his stories, as death remains an unsolvable mystery. The idea that "lives make no sense" explains the absence of a definite meaning to *The New York Trilogy*, and its inconclusive and frustrating endings. Due to that inability of attributing meaning to human existence, the endings of Paul Auster's narratives establish a compromise between individual and surrounding reality.

³¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 119.

³² M.M. Bakhtin (V.N. Voloshinov), *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. by Ladislav Matejka e I.R. Titunik (New York and London: Seminar Press, 1973) p. 95.

³³ Roland Barthes, *Image Music Text*, trans. by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977) p. 158.

In *The New York Trilogy*, Paul Auster travels by writing, presenting extreme situations, focusing on solitary, unrestrained characters with a great need to communicate, beyond the physical barriers imposed by the walls of the rooms where they isolate themselves. The written journey is equivalent to a motion of the mind, and walking becomes the factual representation of the cognitive process. In *White Spaces*, Auster conceptualizes movement not as a simple function of the body but rather as an extension of the mind. Inside a simple room, the writer-character can experience the infinite possibilities of a limited space, because words shape and expand both mental and material spaces. In Auster's fiction, the spaces of the city, of the mind of the author, and of textuality implode into a space of verbal representation, in an area clearly demarcated by physical and metaphysical walls. This "area" presents similarities with Brian McHale's theory that postmodern fiction builds spaces that allow for experimentation, opening new ontological existences in a territory situated between two worlds, the "zone"³⁴. This originates the need to create the written work in order to survive and to confer meaning to existence and to the world, as things only exist as long as we see them and (de)scribe them. From this perspective, the empirical subject, with his series of subjective states, makes up the whole of reality, and other subjects, which supposedly exist, do not have an independent existence any more than a character in a dream does. This is simply a picture of the process of written cosmogenesis, in which apparently real entities are nothing but mere products of the writer-character's imagination, without which that universe would never have existed. But the solipsism of the writer-character presupposes total isolation, as he has created a world of words that cannot exist independently from his thoughts. The room symbolizes that world, made by writing and for writing.

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
Another ghost.
Exactly (NYT 175).

In *Ghosts*, appropriately called the *Inward Gaze of a Private Eye* by Stephen Schiff³⁵, Blue and Black are face to face in their rooms, spaces for reflection, solitude, and knowledge. Blue is confined, as is Quinn, and he too observes another while, in

³⁴ McHale, *Postmodernist Fiction*, pp. 43-58.

³⁵ Stephen Schiff, "Inward Gaze of a Private Eye" in *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987), 14.

reality, he is observing himself, in a mediated process of self-discovery. Initially, Blue sees his solitude with some optimism, as it has allowed him to become his own master, like Quinn and Marco Fogg when they set themselves free of everything in the middle of the city. But Blue ignores that he is also falling into a dark cave (room), where his identity will be questioned, transformed, and, ultimately, in risk of disappearing. “All of a sudden, his calm turns to anguish, and he feels as though he is falling into some dark, cave-like place, with no hope of finding a way out” (NYT 145). By observing Black (darkness, absence of color and light), he also enters the dark cave that is the unknown inside every human being and himself.

In his first incursion to the interior of Black’s room, Blue realizes he is entering something more than a simple and trivial accommodation. When he goes inside, “the door will open, and after that Black will be inside of him forever” (NYT 183). To enter Black’s room will be like entering the mystery, and to explore it will be like entering the mind of Black himself, the last place to explore, in this endless exchange of glances. “The door opens, and suddenly there is no more distance, the thing and the thought of the thing are one and the same” (NYT 184). Blue goes into Black’s room, who seems to be waiting for him, and steals his writings, which are but the useless reports of Blue himself. “To enter Black, then, was the equivalent of entering himself, and once inside himself, he can no longer conceive of being anywhere else. But this is precisely where Black is, even though Blue does not know it” (NYT 190). As in *City of Glass*, the detective story turns into a narrative of self-discovery. Blue has entered the space of the room and of the mind that that room gives a material form to, he is inside the sacred space of the man he has been observing for more than a year, and, because of that, there is a certain feeling of disappointment at the mute austerity of the room. There are no images evoking Black’s affections, since there are no connections with the outside world. “It’s no man’s land, the place you come to at the end of the world” (NYT 185): here, only the characters move about, in that empty no man’s land, between fantasy and reality, as a page that is still blank. At the end of the world, everything is put into question and everything will have to be rebuilt, in a new cosmogony by the hand of the writer. This is a *White Space*, antithetically inhabited by Black, where perfect order and the endless book reign supreme. The room is just

the space of writing, it exists so that the book can be created or infinitely reread within it:

It looks like a big book, Blue continues.

Yes, says Black. I've been working on it for many years.

Are you almost finished ?

I'm getting there, Black says thoughtfully. But sometimes it's hard to know where you are.

I think I'm almost done, and then I realize I've left out something important, and so I have to go back to the beginning again. But yes, I do dream of finishing it one day. One day soon, perhaps.

I hope I get a chance to read it, says Blue.

Anything is possible, says Black. But first of all, I've got to finish it. There are days when I don't even know if I'll live that long (NYT 185).

The void witnessed on this first visit only adds to the mystery and to the recently discovered torment of Blue's self-questioning. The room is just the scene of the drama, not an explanation of its protagonists. To enter or to leave it is like entering or leaving the story that took over the lives of Blue and Black. "What if he stood up, went out the door, and walked away from the whole business?" (NYT 186), ponders Blue in what can be understood as curious metafictional allusion by the character. Impossible, because to leave the room, to get away from the story, is the same as leaving the life that is conferred by the book to fictional instances. Fate must be fulfilled: Blue will only leave the room in the last lines of the story, after he kills Black and deciphers the mystery of the book, written and lived by both of them.

But the story is not yet over. There is still the final moment, and that will not come until Blue leaves the room. Such is the way of the world: not one moment more, not one moment less. When Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door, that will be the end of it (NYT 195).

"The end of it"... of Blue, of Black, of the mystery, and of *Ghosts*. On the other hand, to enter Black's room alone, without using a disguise and with direct access to the written work, is a way to acquire the key to the enigma that became the center of both of their lives. However, the key reveals itself to be even more enigmatic than the mystery, because chance ("the light falls by chance on a pile of papers stacked neatly at the edge of Black's desk", NYT 188) has determined that Blue should pick up the pile of papers that contains his own reports. Chance and text are intertwined in the best postmodern fashion, bringing to mind the origin of the text of *City of Glass*, which, according to Paul Auster, was caused by chance, by a mistaken phone call. A mysterious interlocutor also takes Quinn for a certain Paul Auster, the owner of a detective agency. In reality, the novelist Paul Auster is the "agency" where all the

complex characters in *The New York Trilogy* derive from. In the same way *The Red Notebook* is a written record of chance happenings that took place in the author's life, Blue's reports are a written record of all the (chance) occurrences in Black's life.

Not being an intellectual, and even less a reader, Blue metamorphosed into a writer, that is, into someone who lives inside a book³⁶. He becomes a virtual prisoner in his own room and he understands the writer's terror:

(...) seeing the world only through words, living only through the lives of others. (...) There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book. That's all there is, Blue realizes, and he no longer wants any part of it. But how to get out? How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room? (NYT 169-170)

It is the primal condition of the imprisoned writer, looking at the blank page without the structures of the story, of the plot, or of the action to support him. Blue is lost in the book and in the room. Blue's suspicions that his life had been captured in a book are confirmed during his two visits to Black's room. But it was he himself who created the room that imprisoned him, since Blue and Black were writing the same work. When Blue understands that Black is his double, he also realizes that Black's room is another scenery of writing. By being confronted with Black's writing, Blue recovers his own writing and understands what he has become. Because to enter the room is the same as to enter the soul of the person who inhabits it or who writes in it. Once again, "to enter Black (...) was the equivalent of entering himself". Through writing, Blue confers meaning to Black's existence, in his total isolation, structuring it and avoiding its fragmentation. And he similarly structures his own existence, since, in this mirror-like universe of doubles, we cannot know for sure who is the satellite of whom. In a wider context, some cultures and civilizations, with their respective universes, also find the basis for their cosmognosis in writings, through books such as the Bible, the Koran or the Talmud. As an author of ordering, cosmogonic writing, Blue acquires power over Black and over his own destiny. In fact, Blue physically dominates Black, puts a more than probable violent end to his existence, and decides the end of the story by leaving the room of the book for good. Through the character,

³⁶ Cf. the words of Paul Auster himself in "Why Write?", an essay in the homonymous *Why Write?*: "If nothing else, the years have taught me this: if there's a pencil in your pocket, there's a good chance that one day you'll feel tempted to start using it. As I like to tell my children, that's how I became a writer" (p. 25). Or, according to Maurice Blanchot: *Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude ou menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel*. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 27.

Auster paints the portrait of a kind of writer about whom Blue knows nothing about: the postmodern writer³⁷. “There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book” (NYT 169); here is the solipsistic solitude of the writer, in a society that is fragmented in isolated individuals. By leaving the room, Blue also leaves the book and all the cosmogonic power that the work of writing had conferred him.

Ghosts had its origin in *Black-Outs*, an almost completely unknown unpublished play in one act from 1976³⁸. In this play, the scenery is similarly closed and limited to an out-of-use office, filled with papers and archives, with a single glass panel door and two windows, bringing to mind Beckett’s dramaturgy. The place is inhabited by characters almost homonymous to those of *Ghosts*, in a very similar context: Green is a submissive and silent writer of words dictated by Black, who defines himself as being merely “a mão que escreve as palavras”, just ears, no mouth, evoking Bartleby. The character of Blue, long awaited, finally enters the scene, penetrating the closed (and black) space of Black by the door, after having seen Green through the window. These are the only ways of communication with the exterior, as no one gets out of this room, in a complete self-imposed solitude. Blue too had, in the past, obsessively observed a man who, like him, lived in complete solitude. At the window, he observed his object and wrote about it, in what turned out to be a subtle way of annihilating it. In fact, by transforming the subject into words, Blue took away his ability to exist independently from those words and from the writing controlled by him. He transformed him into a character dependent upon an author, in the same way Blue himself depends on Auster in the context of *Black-Outs*. Blue exerted the author’s maximum authority, transformed into a despotic solipsist: “Não. Tudo desapareceu. Nós fizemo-lo em palavras, é tudo”. That is the plot of *Black-Outs*: Blue relates how he recorded in writing everything the “homem observado” did, and Green records in writing everything Blue says.

³⁷ “There is perhaps a further homologous correspondence between the problem of personal identity (character, the subject) within the postmodern text and critical uncertainty as to the generic identity or status of the postmodern text itself: the rejection of a single, consistent style or genre related to the liquidation of illusory self-identity”. Currie, “The Eccentric Self”, p. 66.

³⁸ Published for the first time by Gérard de Cortanze in the dossier dedicated to Paul Auster, in *Magazine Littéraire* 338 (December 1995), 50-8. The quotes used here are translations from the French version of *Magazine Littéraire*. *Blackouts* is mentioned in *The Locked Room* as being the title of one of Fanshawe’s successful works.

As in *Ghosts*, Blue describes the room of the “homem observado” in terms of complete austerity and isolation from the exterior, focused solely on the writing of the work to which, according to him, he has devoted his whole life. Inside the room, there is only the work of writing, in a metaphor for the writer and his mind, where the words and the book dominate everything. This endless and circular story, with an open ending consisting of a dialogue that restarts, is closed in a room, with characters that never leave or have any contact with the outside world. They will forever remain trapped in there, as the story does not end and always concludes with the preparation for a new and endless dialogue, as if they were walking in circles within the room, in an infinite and impossible to fill *White Space*. The rectangular space of the room (scenery) squares within itself the infinite circle of the story³⁹.

In a similar fashion, the closed and well delimited space of *The Brooklyn Cigar Company* in *Smoke* and *Blue in the Face* is the central stage for both stories, in the written version as in the cinematographic version. The characters are introduced as they enter this stage, an interior space decorated and characterized with extreme care, as highlighted by Paul Auster and Wayne Wang. In *Smoke*, Paul Benjamin’s apartment, the exiguous center of a life of work and solitude, is completely austere, devoted exclusively to writing, and indicates mere survival at a personal level. If Benjamin’s biography brings that of Quinn in *City of Glass* to mind (writer going through a crisis, dead family), his room also evokes those of Quinn, Blue, A., Samuel Farr, Marco Fogg, Ben Sachs’ cell, Jim Nashe’s trailer. And, once more, *Bartleby’s* office and room, with its window facing a brick wall, the small niche to sleep, and the tiny kitchen: “The workroom is a bare and simple place. Desk, chair, and a small wooden bookcase with manuscripts and papers shoved onto its shelves. The window faces a brick wall” (S 28). Everywhere, vestiges of an extreme solitude and exclusive

³⁹ Cf. (...) que l'oeuvre soit infinie (...) l'artiste, n'étant pas capable d'y mettre fin, est cependant capable d'en faire le lieu fermé d'un travail sans fin dont l'inachèvement développe la maîtrise de l'esprit, exprime cette maîtrise, l'exprime en la développant sous forme de pouvoir. (...) L'infini de l'oeuvre, dans une telle vue, n'est que l'infini de l'esprit. (...) L'oeuvre est le cercle pur où, tandis qu'il l'écrit, l'auteur s'expose dangereusement à la pression qui exige qu'il écrive, mais aussi s'en protège. De là - pour une part du moins - la joie prodigieuse, immense, qui est celle d'une délivrance, comme le dit Goethe, d'un tête-à-tête avec la toute-puissance solitaire de la fascination, en face de laquelle on est demeuré debout, sans la trahir et sans la fuir, mais sans renoncer non plus à sa propre maîtrise. Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, pp. 10 e 53.

dedication to writing. That solitude is broken when Paul Benjamin lets in that closed space of isolation another character, Rashid, who reawakens him to life⁴⁰.

The magic of the interior space reappears in *Auggie Wren's Christmas Story*, a peculiar Christmas story inserted in *Smoke* and published for the first time in the Christmas of 1990 in *The New York Times*. The central scenery is the interior of an old black lady's apartment in Boerum Hill's chaotic projects, a place that, though uninviting, has a dose of Christmas magic capable of awakening a sense of human solidarity apparently missing in New York City, so often another *Country of Last Things*. That Christmas magic is broken when Auggie leaves the small apartment, closing the door on the story and losing track of the old lady forever.

The Locked Room, the third narrative of the trilogy, offers us a deceptively childish parallel of the room, solitary closed space of meditation with universal reach, represented by the box where Fanshawe used to close himself up when he was a child, so as to exert what the narrator saw as a magical power: "It was his secret place, he told me, and when he sat inside and closed it up around him, he could go wherever he wanted to go, could be wherever he wanted to be. But if another person ever entered his box, then its magic would be lost for good" (NYT 220). This definition of the magic box would be entirely adequate to characterize the sublime confinement within the room that is the book, and almost transcribes the ideas evident in *White Spaces*: "I walk within these four walls, and for as long as I am here I can go anywhere I like. (...) I feel myself on the brink of discovering some terrible, unimagined truth. These are moments of great happiness for me" (GW 85).

Fanshawe achieves unique thoughts and abilities in the most secluded and secret spaces, which are in fact located within his mind, which fills them, attributing to them a cosmogonic meaning ("This room, I now discovered, was located inside my skull". NYT 293). That space of impenetrable secrets is a kind of "room of one's own", to adapt Virginia Woolf's expression. In the inner room, the process of literary creation, which is even more interior, as it is a psychological process, takes place. However, the ultimate truth is beyond the narrator's reach, and, because of that, it is also unattainable to the reader. While Fanshawe never invites his friend inside the box,

⁴⁰ With *Smoke* and *Blue in the Face*, Paul Auster had the opportunity to leave the room, and yet to continue writing: "It was a great experience, it got me out of my room". Kenneth Chanko, "Smoke Gets in Their Eyes" in *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30/July 7, 1995), 14-15.

Aesop shares his imaginary world of words with Walt, disclosing horizons which will, much later, allow Walt to write the story of his life. It seems to be easier to share the words already written than the magical space of creation, exclusive property of the artist writer. We never have access to the content of Fanshawe's travels and meditations within the box, or to the content of the book where for six months he annotated the motivations that led him to cloister himself. That red notebook is given to the narrator, immediately read, forgotten, and destroyed, without offering any teachings or disclosures, in the last instants of *The Locked Room*. In fact, even though Fanshawe refuses to leave the closed room, he leaves his red notebook, which he affirms will clarify his plans, to the narrator. Declaring he has ingested poison, he does not fear any intervention from the outside world anymore. However, there is nothing revealing in the content of the book that would extend its referential field to the two preceding stories in Auster's trilogy. As the narrator acknowledges, the book remains one last monument to Fanshawe's unintelligibility: "Each sentence erased the sentence before it, each paragraph made the next paragraph impossible" (NYT 314). Hesitating at each step, at every word he encounters, the narrator destroys the book, page after page, as he reads it, and gets to end of *The Locked Room* at the same time as the reader and with an identical degree of knowledge.

That is also the case with Fanshawe's posthumous best-sellers, *Neverland*, *Miracles*, and *Blackouts*, edited by the narrator but the contents of which we ignore, just as we ignore the content of Ben Sachs' *Leviathan* in the homonymous *Leviathan*, or of Samuel Farr's infinite book in *In the Country of Last Things*, works of supposedly universal and transcendental scope, true revelations, in the sacred sense of the term. We also do not know the context of the book where Quinn annotates his last thoughts of super-human scope, or of the work to which Black devoted his entire life. Even the poetic persona of *White Spaces* is just "on the brink of discovering some terrible, unimagined truth", which will remain undiscovered, or which, at least, he does not share with the reader. Because the imaginary universe can be ordered by the writer-character, but not explained in its essential mysteries, those of creation and death:

(...) Nothing interested me so much as what was happening to Fanshawe inside the box, and I would spend those minutes desperately trying to imagine the adventures he was having. But I never learned what they were, since it was also against the rules for Fanshawe to talk about them after he climbed out.

Something similar was happening now in that open grave in the snow. Fanshawe was alone down there, thinking his thoughts, living through those moments by himself, and though I was present, the event was sealed off from me, as though I was not really there at all (NYT 220-221).

These are works which describe universes untouched by the conditions of narratability, trapped by an inenarrable closure. Auster uses the mystery novel to explore linguistic and philosophical absences, deliberately avoiding solutions, since he understands that, as an author-detective, he cannot find the single clue, the simple answer. He writes a novel about higher metaphysical quests. These references are meta-textual commentaries on an unknown original text, and they point to the world-creating and world-destroying power of language (“American postmodernism may be seen to endorse a rhetorical view of life which begins with the primacy of language”⁴¹) and to the relationship between fictional being and illusorily real being. A cycle of fictional creation, destruction, and recreation is evident in the cosmogonic process of the writer of fiction, underlining his freedom to project a world (“Shall I project a world?”, cries Pynchon’s hero in *The Crying of Lot 49*⁴²). In this process, we get a glimpse of some of the characteristics of the ontological structure of fictional works and of their worlds that postmodernism displays. The postmodernist simultaneously confirms and subverts the power of literary representation, since it is necessary to acknowledge the existence of a system in order to then reject and deconstruct it. That is what Auster does with Northern-American literary tradition (from names like Melville and Hawthorne to the tradition of the dark mystery novel *à la* Philip Marlowe), which he needs as the entity underlying its own parody⁴³. The postmodern equivocity emerges in Auster in his anti-mystery and anti-epistemological novel, leading him again to the ontological categories of writing⁴⁴.

The reference to the red notebook of *The Locked Room*, successor of the red notebook of *City of Glass*, immediately evokes the homonymous work from 1993, *The Red*

⁴¹ Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

⁴² Thomas Pynchon, *The Crying of Lot 49* (New York: Bantam Books, 1966) pp. 59 e 63.

⁴³ An emblematic example of this subversion is the moment when the narrator of *The Locked Room* "baptizes" the girl in the Parisian bar as Fayaway, and himself as Herman Melville, evoking the author of *Moby-Dick*, a book that Sophie had given him.

⁴⁴ The fragmentation of the equivocal postmodern identity applies not only to the problematic of the subject but also to that of the literary genre itself: "The plausible coherence, pre-existent unity and propriety of the firm and fixed identity has also been called into question. (...) a recognition of subjectivity as the trace of plural and intersecting discourses, of non-unified, contradictory ideologies". Currie, "The Eccentric Self", p. 64.

*Notebook: True Stories, Prefaces and Interviews*⁴⁵. In his second true story, Auster describes a one year period he spent in south France, in 1973, staying at an isolated country house, an ideal place for a young writer to work. Solitude always appears in connection to the work of writing, and the stone house, a closed space demarcated by thick walls, works as the motor of the story. In that old labyrinthine space, the character lives a troubled existence (in itself a labyrinth), calling to mind the house of A.'s father in *The Invention of Solitude*, or the house-school of the childhood of Edgar Allan Poe's *William Wilson*, a character chosen by Quinn as a literary pseudonym.

On the one hand, the place was beautiful: a large, eighteenth-century stone house bordered by vineyards on one side and a national forest on the other. The nearest village was two kilometers away (...) It was an ideal spot for two young writers to spend a year, and L. and I both worked hard there, accomplishing more in that house than either one of us would have thought possible.

On the other hand, we lived on the brink of permanent catastrophe... (RN 4).

As in *William Wilson*, the mansion, despite being a labyrinth, is a source of pleasure to him: "But the house! - how quaint an old building was this! - to me how veritably a palace of enchantment"⁴⁶. The interior space, filled by mirror-like multiplication of the rooms, is inhabited by shadows and by the ghost of the other, the double. Once again, the question of identity is inseparable from the importance of the space. Poe's mansion is a physical labyrinth with an interior counterpart at a mental level, which provides the story's tragic density, helped by its claustrophobic aspect, with its specular multiplication of the character, paralleling the mansion's rooms. It should be pointed out that, during a part of his stay in France, Fanshawe had inhabited a particularly solid and isolated building (in a fictional transposition of the autobiographical episode in *The Red Notebook*), but one which allowed him a unique work of observation, reflection, and writing, in a clear image of the subject himself (the self as a house), unwaveringly isolated from everybody else. The closed room where the narrator finally finds Fanshawe also has a physical situation (in Boston. See

⁴⁵ See *Le Cahier Rouge* by Benjamin Constant (1767-1830), French writer and politician of Swiss origin, and one of the creators of liberal ideology. *Le Cahier Rouge* is about the wanderings and experiences of his adventurous youth, through the cities of Europe, discovering the world, gambling, and women. Focalized on a narrator-self, it transcribes personal experiences, enriched and objectified through reflection. The manifest conflict between self and society is already the promise of an unstable future for the author. In its homonymous work, Auster also mentions his own bumpy passage through Europe, during a period of drift in his youth, and reflects on several important episodes of his existence. Cf. *Larousse Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères* (1992).

⁴⁶ Edgar Allan Poe, *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, edited with an introduction by David Galloway (London: Penguin Books, 1968) p. 161.

AH 276) and an intellectual situation (the narrator's mind, where Fanshawe had always been) at the same time. The room is at the same time actual space and space made of thought and for thought⁴⁷.

Even though dominated by the inhibiting ghost of Fanshawe, the narrator, being himself a writer (in a secondary role, evidently), is also aware of the cosmogonic power of writing and of imagination. However, since he is a character in self-fragmentation, that awareness only appears as a recollection from a distant past, or in moments of hallucination. Evoking the time when he was a census worker in Harlem, the narrator recalls the difficulties he faced to open doors, to get people to reveal their domestic interiors. He then became an inventor of infinite identities, locked in the solitude of his room, taking great pleasure out of that, and even a certain sense of social duty, in one of Auster's very rare references to external social and political context. The narrator elaborated a written cosmogony within the room: "It gave me pleasure to pluck names out of thin air, to invent lives that had never existed, that never would exist" (NYT 250), this is the work of writing, of the novelist. But this cosmogony, that the narrator assumes to be imaginary, penetrates the "reality" of the story imagined by Paul Auster (who had already been a character in *City of Glass*, although the author asserts he's not an autobiographical subject), in a *myse en abyme* about the work and the creative power of writing. Auster justifies that infiltration into the mechanisms of the book, in *City of Glass*, as a desire to climb over the walls that isolate fiction from reality. Later, in the period of delirious decadence in Paris, the narrator characterizes himself as a sublime alchemist who can change the world at will, just because he had attributed an imaginary identity to a stranger: "I was the sublime alchemist who could change the world at will. This man was Fanshawe because I said he was Fanshawe, and that was all there was to it. Nothing could stop

⁴⁷ On the other hand, the room which Poe describes in his essay "The Philosophy of Furniture" can be considered the "anti-room" of Auster and his characters, as though in a postmodern deconstruction of the American canon pioneered by Poe. "A mild, or what artists term a cool light, with its consequent warm shadows, will do wonders for even an ill-furnished apartment. (...) Even now, there is present to our mind's eye a small and not ostentatious chamber with whose decorations no fault can be found". *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine (Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976) pp. 14-18. The Apollonian sobriety of the room of Poe, who seems to have inaugurated the literary motif of the closed room in *The Murders in the Rue Morgue* (1841), does not reach the austerity of Auster's room. Poe seems to describe his own room as a space of superior refinement, while Auster's is instead a space of superior writing and meditation.

me anymore” (NYT 296). Nonetheless, this new image of the divine power of the writer ends violently for the “sublime creator”, with a great deal of irony.

The closed rooms where Fanshawe locks himself in (both in his mind and in external reality) possess points of observation of the surrounding universe, without which the reflection and written production would be merely abstract. The narrator mentions that Fanshawe’s capacity for observation has reached impressive levels of clarity and aptitude, being capable of seeing and writing almost simultaneously: “By now, Fanshawe’s eye has become incredibly sharp, and one senses a new availability of words inside him, as though the distance between seeing and writing had been narrowed, the two acts now almost identical, part of a single, unbroken gesture” (NYT 277). As mentioned before, the eyes convey images to the mind (in *Moon Palace* we read: “‘Dammit, boy,’ he would say, ‘use the eyes in your head!...’” MP 120) in the same way that windows carry images to the inhabitant of the room, with a resulting work of writing. The book is written within the room of the mind, and the windows that are eyes and words are interposed between the room and the world. As we read in *Ghosts*, relating to Blue and his reports: “Words are transparent for him, great windows that stand between him and the world” (NYT 146). Here we find, in a metaphor, the relation between sign and referent, between word and world, being the latter sifted by the mind of the writer and by words, that is, denaturalized, as in Plato’s *Cratylus*⁴⁸. The power of literary representation reflects the cosmogonic power of the writer, who, in postmodernism, simultaneously writes and subverts narrative conventions, abolishing preexisting and independent meta-narratives, as pointed out by Jean-François Lyotard⁴⁹, challenging the realist notion of representation that presumes the transparency of the medium, and thus generating an alternative written universe.



⁴⁸ To *Cratylus*’ assertion that language corresponds to the deep meaning of things, Socrates objects that words express the image, and not the reality of the world.

⁴⁹ Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*.

Leviathan (1992) works almost as a rewriting of *The Locked Room* in its revisitation of, among others, the theme of solitude, the exploration of closed spaces and their recurrent symbolism, and, in particular, in the eternal self-reflexive analysis of the scene of writing. Here, we find a marked metafictional awareness *ab initio* in the long contextualization that the narrator, Peter Aaron (P.A. / Paul Auster), gives us about the circumstances of the compulsive writing of that urgent narrative. When Aaron reads the news that an unidentified man exploded on a road in North Wisconsin, in an allegorical fragmentation of the postmodern subject, he immediately knows it is Benjamin Sachs, his best friend and a promising novelist. From that moment on, Aaron takes on the task of solving the mystery surrounding Sachs' life and death, starting a journey that is at the same time one of self-discovery.

The house in Vermont where Peter Aaron writes the story of *Leviathan* has solitude as its main appeal. The room in the small, deteriorated annex is the ideal place to write for the ascetic writer, calling to mind *The Invention of Solitude*, favored by both Sachs and Peter, his double. That room is dominated by written and spoken words getting trapped between its walls, hovering in the air or captured in writing:

It's as if his words were still hanging in the air around me (...) nothing that he said should escape this room. (...) Until the moment comes for me to show what I've written here, I can comfort myself with the thought that I won't be breaking my word (L 9).

The writing and the room are always linked together. Some of the dialogues and encounters crucial to the development of the action also take place there: the first and last scenes of the book (two interviews with FBI agents, between which Peter relates the entire story) happen at the house in Vermont, and address not only the mystery of Sachs but also the mystery of writing, in which agent Harris takes a keen interest. In the last moments of the novel, Peter takes Harris to the studio where he will set free the words of the story that was narrated and written in that place.

Symptomatically, Sachs' first book was written in the solitude of a prison cell, a peculiar "locked room":

The book itself doesn't mean much, But I suppose I'm still attached to the place where it was born.'

'And what place was that?'

'Prison. I started writing the book in prison.'

'You mean an actual prison? With locked cells and bars? (L 19-20).

The prison cell, like a monastic cell, prefigures the writer's isolation and asceticism at its most extreme, solitary as a monk in his mission of awakening others to reality through writing. The displacement of the protagonist from the center to the borderlines of society seems inherent to that mission. Emerson's epigraph "Every actual State is corrupt" should be kept in mind during the reading of *Leviathan*. There are no quotes taken from Thomas Hobbes' *Leviathan* in Auster's homonymous novel. However, the characters' actions are framed within the conflict between individual interests and the common good. For Hobbes, it is selfish needs that rule human behavior, not common goals. Sachs was imprisoned (condemned to institutional and punitive isolation) for refusing to participate in the moral corruption of that same society, symbolized by the Vietnam War. But from isolation imposed by oneself or by others, the written work is born, as the power of the mind is unbreakable⁵⁰. A., Quinn, Blue, Black, Sam, Rushdie, and writers in general, in the way Auster sees them in *The Red Notebook*, also write in isolation, detached from the outside world by physical or metaphysical walls. When devoted to the written cosmogony, solitude offers incomparable freedom, allowing the subject to fill the empty space with entities from his imagination: "You'd be surprised how much freedom that gives you'" (L 21). Aaron, Sachs' eternal double, also finds his austere cell in the autobiographical recurrence of the minuscule apartment on Varick Street, where the work of writing is the only possible activity. This new space will be equally filled by meditation and words, as in the episode of A. and S. in *The Invention of Solitude*:

It was basic, nonsense survival, but the truth is that I was happy in that room. As Sachs put it the first time he came to visit me, it was a sanctuary of inwardness, a room in which the only possible activity was thought. (...) But I started working on my novel again in that room, and little by little my luck changed (L 56-57).

The biography and characterization of the characters in *Leviathan* are illustrated through the description of the spaces they inhabit. Rooms, houses, places where life and artistic creation occur, and their respective changes in the stories of Peter and Delia Aaron, Ben and Fanny Sachs, Maria Turner and Lillian Stern, are given great importance, making up a true biography in space. On the other hand, the characters'

⁵⁰ Cf. the poem of Richard Lovelace written in *London Gatehouse Prison*, in 1640: "Stone walls doe not a prison make, / Nor Iron bars a Cage; / Mindes innocent and quiet take / That for an Hermitage; / If I have freedome in my Love, / And in my soule am free; / Angels alone that sore above, / Injoy such Liberty".

existential crises are always associated with a change in living places. As had already happened to A. (Peter Aaron/Paul Auster/A.) in *The Invention of Solitude*, the troubled move of Aaron and Delia to the decrepit country house in Dutchess County illustrates well their economical and personal vicissitudes, with a marriage in its terminal stage. When Delia and David move to an apartment in Cobble Hill, in Brooklyn, there is an immediate rapprochement between father and son and an unsuccessful attempt at reconciliation by the couple. The apartment in Carroll Gardens, successor to the one on Varick Street, allows Peter to enjoy more time in the company of his son. Similarly, in *The Locked Room*, the progress of the emotional and economic success of the couple formed by Sophie and the narrator is reflected by the communion of interior spaces and by the successive moves from one apartment to the next. The later deterioration of that relationship finds its echo in the hotel rooms and brothel rooms that the solitary narrator frequents in Paris. The first characterization of the eccentric Maria Turner includes a reference to her attic studio on Duane Street. Ben and Fanny Sachs' happiness is reflected by the power of attraction of the house in Brooklyn. Peter's brief stays in the peace of this domestic interior accentuate, in a very negative way, the family war (described through the use of war vocabulary and metaphors) that awaits him outside, at his own house. The contrast between the interior comfort, within walls, and the discomfort of the outside world is equally visible in *City of Glass*, in the visit to the Austers' house, and in *In the Country of Last Things*, in the room of Anna and Sam in the library, or Boris Stepanovitch's small apartment. When Ben Sachs is transformed into Phantom of Liberty, his ceaseless and solitary pilgrimage through America is reflected by the whirlwind of successive hotel rooms and rented apartments, shelters, though not homes, where he patiently prepares his work of liberation, to which he will sacrifice his life.

The interior space, the room, the house, are the space of confidentiality. It is there Peter writes the confession that gives substance to *Leviathan*. That is how the book starts and also how it ends, by passing the secret to Harris. The secretive last revelations of Ben to Maria concerning the identity and fate of the Phantom of Liberty occur in interior spaces. After staying with Maria Turner, Sachs moves to Lillian Stern's house, with its closed and enigmatic space, and both cases result in more or less requited or consummated romantic relationships. After the incident of the fall,

during the celebrations of the Statue of Liberty, Sachs only tells Aaron his version of the events in the privacy of his house. This becomes even more significant if we recall that the main consequence of that fall was Sachs' total and inexplicable silence for several days. The fall illustrates the abrupt transition from a comfortable interior, in the seductive company of Maria, to the hostile exterior, a sea of darkness and death ("...and an instant later he was falling head-first into the night". L 111). The interior space is represented as a sanctuary, evoking the maternal womb, not only in its capacity to generate writing, but also in the affectionate protection it provides. Similarly, in *The Music of Chance*, Jim Nashe's car is a sanctuary, a refuge for wandering thoughts, like a room in motion: "The car became a sanctum of invulnerability, a refuge in which nothing could hurt him anymore" (MC 12). In a similar drift to that of the Phantom of Liberty, during his wandering about America, Nashe stays in innumerable hotel rooms and eventually spends some time with Fiona Wells. But these are ephemeral situations, devoid of meaning, which do nothing but make his solitude more acute. On the other hand, the proof of confidence in Pozzi and in his poker happens in the room Nashe shares with him at the Plaza Hotel, where he decides his fate by planning to go with him. That is also where he acquires a fatherly affection for Pozzi, when he tells him his story of abandonment. In *Mr. Vertigo*, it is in the successive hotel rooms shared by Walt and Master Yehudi, during their troubled tour across America, that they cement their partnership. These rooms also illustrate, by their increasing quality, *Walt the Wonder Boy's* ascension to fame. Much later, Walt will also share a room with Mrs. Witherspoon, occupying the place that was once Master Yehudi's and paying off an old debt of gratitude and friendship. The enigmatic Mother Sue is described by Walt as being "a wall", with connotations of silence and mystery, like a wall of death, of the unknown. Mother Sue is a depository of an ancient wisdom that Walt, a spokesperson for American common sense, cannot understand. But it will be during his illness, in the room, that Walt will observe the maternal love of the old Native-American and the power of her peculiar chants and prayers to the Great Spirit of the Oglala.

Time flows in the room, where the space and time of literary creation are located. Sachs recovers the power of writing by moving, like a hermit, to the house in Vermont:

...it was a bit like being in prison again. There weren't any extraneous preoccupations to bog him down. Life had been reduced to its bare-bones essentials, and he no longer had to question how he spent his time. Every day was more or less a repetition of the day before. Today resembled yesterday, tomorrow would resemble today, and what happened next week would blur into what had happened this week. There was comfort for him in that (L 140).

Writing is born of solitude, through populating it with imaginary characters and worlds. That creative solitude may be found in the cell of a prison or in the life of a hermit in the woods, as in Thoreau's *Walden*: "'It's odd', he continued, 'but the two times I've sat down and written a novel, I've been cut off from the rest of the world. First in jail when I was a kid, and now up here in Vermont, living like a hermit in the woods'" (L 141). Sachs wrote his first book and writes his masterpiece (*Leviathan*) in the cell of a prison or of a monastic austerity. By leaving those cells, he gets lost in the exterior space and the written cosmogenesis is interrupted. After jail, only in Vermont will Sachs write with the same complete dedication, but even that state of grace is interrupted when he gets lost, both metaphorically and literally, in the perpetually hostile exterior. Because when he is secluded in a room or in a cell, the writer-character has only the space that his mind creates, and that blank space is the true motor of literary creation. In the final scenes, Peter Aaron occupies his friend's space of writing, feeling the cosmogonic power of the writer and of the imaginary world created by him, which takes the place of reality:

There is a point at which a book begins to take over your life, when the world you have imagined becomes more important to you than the real world, and it barely crossed my mind that I was sitting in the same chair that Sachs used to sit in, that I was writing at the same table he used to write at, that I was breathing the same air he had once breathed (L 218).



In *The Country of Last Things* (1987), we find, once again, although in a strangely rare context in Paul Auster's work, the topic of the room as a space of comfort and written genesis, in addition to a sort of early gloss of the sentence in *Leviathan*: "There is a point at which a book begins to take over your life". In this dark tale about a chaotic, post-apocalyptic, walled city, everything points to aggression, violence, and death. Solitude is in everyone, in the generalized obsession with death and in the fight for survival at any cost. The others are always potential enemies, conflict is

permanent, and the insurmountable wall of death crosses the narrative at several occasions. In every street of the devastated city of *In the Country of Last Things*, deadly toll-walls are suddenly erected. The city itself is walled by the **Muralha do Violino** on the west, and by the **Porta Milenar** on the south. There is also the insane and cyclopean project of the **Muralha do Mar**, which would take at least fifty years to build. There are no confirmed reports of anyone surviving those walls of death (in a way, like the infamous Berlin Wall). The walls of this country of things that come last demarcate the frontier between life and death, block contact with the past, raise barriers against life. Those able to get in become trapped in the city and in its hellish horrors⁵¹. The isolated stones are themselves fragments of that violence. As the houses are destroyed and people are living and dying in the streets, the stones get scattered throughout the city. And, inevitably, they are used to kill and maim, as in the deaths by stoning of the Old Testament and of the Islamic culture:

Every morning, the city sends out trucks to collect the corpses. (...) Throwing stones at death-truck workers is a common occupation among the homeless. (...) One could say that the stones represent the people's disgust with a government that does nothing for them until they are dead. But that would be going too far. The stones are an expression of unhappiness, and that is all (CLT 17).

As a result, the rooms and houses, spaces of refuge and solitude, are ferociously disputed. The few overcrowded and filthy spaces that remain standing in the nameless city are invaded and ransacked, and their owners, legitimate or themselves looters, get thrown out, robbed, or killed. Frauds and extortions perpetrated by fake real estate agencies or fake owners multiply. The scarcity of housing also leads to the forced and quarrelsome cohabitation of several individuals under the same roof, which is, however, essential to their security and survival, as in the case of the protagonist, Anna Blume, who shares Isabel and Ferdinand's exiguous residence. Finally, the need for a shelter, for an illusion of comfort and safety, even if only for a few days, leads to the endless lines in front of the Woburn House, to desperate attempts to get in, and to even more desperate stratagems to avoid leaving, from supplications to self-mutilation and suicide. During their short stay, the guests can enjoy what is considered a normal

⁵¹ *All that Fall*, a 1957 piece by Samuel Beckett, constantly evokes images of an empty, sterile, and dead world. The uniqueness of the characters comes from the fact that they continue to exist, or to resist (as Vladimir and Estragon in *Waiting for Godot*) in an absurd world. This absurdity is emphasized by the juxtaposition of their ignorant and vulgar natures in a world where death is, in fact, the most common occurrence.

daily routine: a room, a shower, warm meals, clean clothes, a garden where they can go for a stroll, books to read, but transformed, in the eyes of the almost bestial characters of the novel, into invaluable treasures, worth dying for. At the Woburn House, there is a huge personal and financial commitment just to give the homeless ten days of comfort, in the safe normality of a house. This is certainly an illogical project, but nothing seems to make sense in this country of last things. Like the ephemeral happiness Anna experiences in the library, the guests at Woburn House are also returned to the streets after ten days, often by force. There is extreme violence in this apparent but always illusory solidarity and happiness. The individual dramas of Anna and Samuel Farr and the collective dramas of the Woburn House run parallel to the universal drama of the disintegrating city.

In the Country of Last Things seems to be truly agoraphobic. When chased by the crowd, Anna Blume finds shelter in the semi-destroyed national library, bringing to mind the medieval right of sanctuary within sacred spaces impervious to any external and profane authority, which was masterfully fictionalized in Umberto Eco's novel *Il Nome della Rosa* (1980), originally titled *La Libreria*. A reliquary of books coming from every horizon, the library of *Il Nome della Rosa* is almost like one gigantic book keeping record of all that is known. Once again recalling Borges, we return to the theme of the universe as a global and infinite library. Paul Auster, who as a student worked at the library of Columbia for a year, reintroduces the reality of this space of maturation and knowledge in his fiction. In *In the Country of Last Things*, as in *Il Nome della Rosa*, it is the unstable center of a world submerged in horror and emptiness, the refuge of a heteroclitic population that includes not only researchers and writers escaping the Purification Movement but also the last community of surviving Jews. The library, the collection of all books, works, by synecdoche, as an image of the present book, providing the key to its interpretation⁵².

Safety and comfort, always very relative concepts, are only possible indoors. And the library, like the room, is a very special interior space, surrounded by literal and figurative chaos: an interior dedicated exclusively to books, the only possible safe

⁵² About the library as a character and as an image of the fictional universe, see: Gérard de Cortanze, "De la bibliothèque comme personnage de roman" and Alexandre Laumonier, "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco", *dossier "L' Univers des bibliothèques: D' Alexandrie à Internet"*, *Magazine Littéraire* 349 (Dezembro 1996), 52-61.

haven in this disaggregated society's collective drift. To enter the books, the universe of fiction, seems to be the ultimate solution for survival when reality becomes unbearable. And, in another mirror-like fictionalized reflection, at the heart of the library is the most interior of all spaces, where someone still persists in creating a book. As if Sam's room were a representation of the creative mind (cf. "This room, I now discovered, was located inside my skull". NYT 293), surrounded and protected by the library, by the walls that frame the scene of writing. Sam's room is a depository of the cosmogonic and world-ordering power of writing, devoted to the building of a life's work, with universal referential horizons: "The story is so big (...) it's impossible for any one person to tell it" (CLT 102). Sam is about to immolate himself to the book, but, at the same time, it is the creation of the book that keeps him alive: "I can't stop. The book is the only thing that keeps me going. It prevents me from thinking about myself and getting sucked up into my own life. If I ever stopped working on it, I'd be lost. I don't think I'd make it through another day" (CLT 104)⁵³. Here, Auster presents the room as a life-saving cell, in addition to a space of artistic creation. Since the characters have long lost the ability to dream and create, they survive one day at a time, desensitized by suffering and starvation. Art is a luxury from times of prosperity, and Sam seems to be punished for having devoted himself to the useless metaphysics of writing and of introspective solitude. Book and room eventually disappear in the same demoniacal and purifying fire.

Penetrating the library, Anna enters a magical space, a tale of wonders where she finds what can no longer be found outside, in the city: peace and safety, the friendly and attentive voice of the rabbi, Samuel Farr's love, a new shelter, a son, a book to write, a goal in life, a work to build ("I lived in the library with Sam, and for the next six months that small room was the center of my world". CLT 107). Later, it will be in the room at Woburn House, during her long and comforting conversations with Victoria Woburn, that her homosexual relationship will begin, in a feminine parallel of her passion for Sam. But if Woburn House is the point of convergence of all tragedies, the room at the library is one of the few spaces spared from the generalized

⁵³ *Bien des ouvrages nous touchent parce qu'on y voit encore l'empreinte de l'auteur qui s'en est éloigné trop hâtivement, dans l'impatience d'en finir, dans la crainte, s'il n'en finissait pas, de ne pouvoir revenir à l'air du jour. Dans ces oeuvres, trop grandes, plus grandes que celui qui les porte, toujours se laisse pressentir le moment suprême, le point presque central où l'on sait que si l'auteur s'y maintient, il mourra à la tâche.* Blanchot, *L'Éspace Littéraire*, p. 56.

chaos. It is also a space of miracles, since it is where Anna and Sam's son is conceived, in a city where children hadn't been born for a long time. In the miraculous room of the romance, a human being is conceived, as the book is generated in the room of the writer-character. Anna Blume is, thus far, the only female protagonist in Auster's fiction. Consequently, she surpasses her male counterparts in her maternal capacity to generate human life in addition to the capacity to generate writing, as if her body was a living and moving image of the room. Or as if the latter was a static and walled image of a mother's womb. Anna populates them both with life – the son corresponding to the book and vice-versa – but both gestations are cut short. When Anna imprudently leaves the room, the spell is broken, and the external terror penetrates the apparently immune, internal “White Space”: the two lovers get lost, they return to a life of incertitude and solitude, the child dies before he is born, and a fire consumes the library, the room, and the book. Exterior reality swallows the impossible dreams generated in that oneiric island amidst the country of last things. When reading *In the Country of Last Things*, we realize that the last possible way to explore the world is to look at it as a labyrinth, a confusing and cryptic text. To decode that puzzle, to transform solitude into liberation, and to find a way amidst the chaos is the writer's responsibility, who appears in the form of a metaphor in the *Country of Last Things*, a veritable chronicle of a “world at the end of the world”⁵⁴. The city is a labyrinth where one travels without a destination, and the labyrinth is the great central theme of postmodernism, the new space of the novel, as the travel without a destination is the new type of travel. The postmodern travel novel is the narrative of a quest governed by chance, as in *The Music of Chance*, *Moon Palace*, or *Mr. Vertigo*. Anna Blume travels to a labyrinthine city where she wanders without a destination, in a succession of encounters and events generated by chance. After suffering repeated disappointments with different forms of affection and the book she was writing with Sam comes to an abrupt end, she turns to the solitary writing of the letter (source of the text of *In the Country of Last Things*) in her struggle against destruction. She is reborn thanks to writing, and the text itself mimics the work of reconstitution of the subject: the initial fragmentation gradually leads to a more structured and more chronologically ordered narrative, reflecting the way Anna devoted herself to writing

⁵⁴ Cf. Luis Sepúlveda, *Mundo do Fim do Mundo* (Porto: Edições Asa, 1995).

her letter, restructuring the surrounding chaos and reaffirming her identity. Anna writes what she was never able to say, but her writing, instead of bringing the expected comfort, does nothing but reopen real and symbolic wounds, since, although Anna has escaped the fate Dujardin had in store for her, she leaves the adventure diminished, fragmented, and sterile. Like Sam's, Anna's project is never finished: writing never exhausts its expressive possibilities, it never encompasses the complete reality of the different experiences, because the universe is infinite and the "sum of particulars" is monstrous (as in *Disappearances I*), hence the constant and enigmatic open endings in Paul Auster's fiction:

I sometimes wonder how much I have left out, how much has been lost to me and will never be found again, but those are questions that cannot be answered. (...) Now the entire notebook has almost been filled, and I have barely even skimmed the surface. (...) I've been trying to fit everything in, trying to get to the end before it's too late, but I see now how badly I've deceived myself. Words do not allow such things. The closer you come to the end, the more there is to say. The end is only imaginary, a destination you invent to keep yourself going, but a point comes when you realize you will never get there. You might have to stop, but that is only because you have run out of time. You stop, but that does not mean you have come to the end (CLT 182-183).

"This is Anna Blume, your old friend from another world. Once we get where we are going, I will try to write to you again, I promise" (CLT 188), we read, in the last moment, when the letter and the book come to a close. Once the writer-character crosses the gates of the city and leaves the walled space, the narrative can no longer continue. The city itself is in the end revealed to be the most insurmountably closed of all the spaces of writing in *In the Country of Last Things*.

To tell stories, Paul Auster's art and occupation, is a form of exercising the divine power to give life, an exclusive attribute of God and of the sacred space of the maternal womb, which Anna Blume possesses: "A voice that speaks, a woman's voice that speaks, a voice that speaks stories of life and death, has the power to give life" (IS 153). Auster gives his characters a single task: to cross a space that is simply the space of solitude. Life then appears as a riddle to be solved, the enigma of the chaos in *In the Country of Last Things*, of the wall under construction in *The Music of Chance*, of seeing in *The New York Trilogy*, of walking over water in *Mr. Vertigo*. Auster's characters, extreme ascetics, walk inside their own minds, despite also moving in the closed space of the room and on the blank space of the page. Auster's writer-character, after having infused routine actions with the rarest emotion, becomes a stranger in his

own eyes, almost an imaginary creature. It is not the actions that count but the way they are thought, lived, and written, in an individual journey that leads to a clairvoyance of cosmogonic implications.

We may conclude by elaborating on a quote from Gaston Bachelard: *La casa alberga al ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz*⁵⁵. Substituting the room for the house, we find the purest characterization of Paul Auster's literary space, to use the notion developed by Maurice Blanchot. The room is the universe of the writer-character, a true cosmos, built and inhabited by the solitary protagonist. The mind of that character is in turn inhabited by a cosmic immensity which can be ordered and conveyed through the work of writing. This cosmic immensity is associated with an expansion of being that everyday life represses and externally instituted prudence hinders, but is revealed and exercised in solitude. In the solitude of the room, the writer-character is in a different space, dreaming the universe within an immense world. The cosmogenesis is the dynamic result of the structured dream of the protagonist ("The world is in my head"), framed by the white space of the room and of the page, in the form of written work with its entire poetic and fictional universe. Auster uses writing to mirror that same writing and its creation, as if he is putting a mirror in front of the page as he fills it with words. Throughout Paul Auster's work, his different writer-characters reveal one prominent aspect of their individuality. In this chapter, we have paid special attention to those which most resemble Auster himself, that is, those who have more characteristics of a writer than characteristics of a character in the hands of that same writer. We have addressed confinement as a sublime and constructive phenomenon, like a womb where the sacred mystery of life manifests itself. But Paul Auster also offers us a disaggregating and destructive confinement, where the closed space is comparable to a tomb, part of death's domains. When characters forget the possibility of using their creative potential (the cosmogonic writing), they let themselves be controlled by events manipulated by someone else, and no work results from their isolation, chaos overcomes the cosmos, and the subject is fragmented to the point of total annihilation. In the following pages, we will explore the dysphoric antithesis of those *Black Spaces*.

⁵⁵ Gaston Bachelard, *La Poética del Espacio*, trans. by Ernestina de Champourcin (Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994) p. 36.

III
**THE GENESIS OF NOTHINGNESS IN THE SPACE OF
CHAOS**

From the exploration of the setting of the written genesis, we concluded that, between the four walls of the room that is the book, creative capacity exists in complete freedom, a pure wild state that may lead to the construction of a cosmos or of chaos. The room is where the unstable, creative, and sometimes dangerous encounter between life and writing takes place, and its positive connotations of protection can be contrasted with the negative connotations of confinement, the downside to the psychic nourishment that solitude provides. “Freedom, confinement, those are the two sides of a single thought, and the one couldn’t exist without the other”¹. With these words, Paul Auster acknowledges the ambivalence of the context of writing, a space where apparently contradictory states exist simultaneously. If freedom of imagination builds the book, confinement can transform the room into a chaotic space when the writer-character is engulfed by solipsistic excess, sterile in terms of the construction of an orderly universe, forgetting about the cosmogonic power of solitude. If solitude does not result in writing, the room that is the book cannot exist, bringing about the end of the existence of the writer-character that inhabits it, thwarting the preservation of life itself in that space. There is nothing left to do but either leave and get diluted in the hostile exterior, in the city that has evolved from original and mythical benevolence to contemporary and realistic malevolence, or give up the identity conferred by the status of character when the book ends. In either case, leaving the room and the book equals non-existence, deletion of identity and consequent death as an individual being. Without a connection to the surrounding structure comparable to the totality of the self, the subject feels alienated from the great realities of being. Presence becomes absence, a characteristic of postmodern fiction that Ihab Hassan contrasts with the modernist presence². Or, according to Peter Currie: “It becomes a matter of equal importance to recognize the vital process and experience of negation in postmodernism as an essential opposing force to the abstract pseudo-affirmation, the yea-saying of commodity culture as a whole”³. When the walls around the writer-

¹ Irwin, "Memory's Escape", p. 113.

² Hassan, "Postface 1982", pp. 81-92.

³ Currie, "The Eccentric Self", p. 69.

character are seen as a demarcation of the supreme confinement of death, and not as the absolute freedom of the space of literary creation, the individual locked inside finds him or herself in a tomb instead of a room: “It is as if he were being forced to watch his own disappearance, as if, by crossing the threshold of this room, he were entering another dimension, taking up residence inside a black hole” (IS 77).

In the specular reading that we have been following, based on the exploration of the scene of writing by the writer himself, the space of chaos is created in fiction but it does not create fiction. That non-cosmogonic black space destroys the character that inhabits it, marking the end of the story⁴. *The New York Trilogy* is a succession of spaces where nothing happens and everything gets fragmented. Nothingness surrounds the characters and annuls them, writing becomes anti-writing, consuming itself and dying, as nothing can be itself and its own antagonistic double at the same time. The expansion of the imaginary cosmos cannot be confined to the closed space of the room and begins to implode, a return to the obscure place where it had its origin, in the mind of the writer-character who thus sees his cosmogony thwarted. Infinitely closed around itself, the potential white space of the page becomes a black space from which no message emanates. However, for the written work to survive until the moment of its reading, so that an effective dissolution of the character is produced, Paul Auster creates strategies to guarantee the verisimilitude of the narrative of nothingness, of fragmentation, of the dominion of chaos. Instead of giving us direct access to the white space of the room and of the book, filled with the alternative cosmos, we witness the inverse process through annotations and reports collected afterwards (*City of Glass* and *Ghosts*), through the more or less lucid and credible testimony of close witnesses (*The Locked Room* and *Leviathan*), or, in the best example, through the disheartened and inconclusive autobiography of the experiencing subject himself (*Moon Palace*), because, let us not forget: “Impossible, I realize, to enter another's solitude” (IS 19).

⁴ Cf. the commentary of the anonymous narrator of Ralph Ellison's *Invisible Man* (1952), a novel about the disappearance of the individual and the collapse of the moral perspective: “(...) the mind that has conceived a plan for living must never lose sight of the chaos against which the pattern was conceived. That goes for societies as well as for individuals. Thus, having tried to give pattern to the chaos which lives within the pattern of your certainties, I must come out, I must emerge”. Ralph Ellison, *Invisible Man* (London: Penguin Books, 1985) p. 468.

“The room. Brief mention of the room and/or the dangers lurking inside it. As in the image: H”lderlin in his room” (IS 98). The room is thus, and demonstrably, a space of potential danger and insanity, as in the case of H”lderlin, mentioned in *The Invention of Solitude*, who lived submerged in schizophrenia for thirty six years in the room that Zimmer built for him. Similarly, in *Moon Palace*, Zimmer embodies the room where he takes in the dying, half-crazy Marco Fogg. Both characters, with their curious names, are rooms that have built other rooms, showing a capacity for self-duplication beyond the reach of a disaggregating character, who can no longer preserve his own identity and has nothing left to do but withdraw to that final space (“These four walls hold only the signs of his own disquiet”, IS 78).

The written work of art is created in the room, through a sort of white magic, in contrast with the black magic of the black room, a paroxysm of seclusion where, in *City of Glass*, the young Peter Stillman had to discover the words of a new language, after the most immense of solitudes had been invented for him: “In the dark I speak God's language and no one can hear me” (NYT 21). If no one can hear him, the words will not survive their utterer, they will die with him, never leaving the black space of the unknown mind and of the insurmountably sealed room. The narrative function loses its key elements, its heroes, its vicissitudes, trajectories, and goals. It gets dispersed in clouds of linguistic elements, plunging into global deconstruction, into chaogony. At a literary level, the plot of the narrative is dismantled, the classic delimitations of the several narrative fields go through a work of problematization, canons disappear, miscegenations take place at the boundaries between genres. In this dissemination of language games, it is the individuals themselves that seem to dissolve.

The three narratives making up *The New York Trilogy* – *City of Glass*, *Ghosts*, and *The Locked Room* – repeat essentially the same story. All of them use and deconstruct the conventional elements of the detective story, resulting in a recurrent investigation of the nature, function, and meaning of language, but also of solitude, seclusion, and the problematic of identity. The labyrinth of *The New York Trilogy* is populated by mysterious observers, alternative authors, mirrors looking into mirrors, and characters that have more or less disappeared, structured by the observation and search for lost

and rediscovered entities. This universe of chaos and non-solutions leads Auster's detectives through very different paths from those initially established.

City of Glass, the first story of *The New York Trilogy*, fictionalizes the degeneration of language, the changes of identity, the struggle to preserve human characteristics in a great metropolis, when the city itself is immersed in its disaggregating mechanical routine that completely erases every individual. Although this trilogy has New York City in its title, external setting, and common leading thread, it is the interior scenes that trigger the action and make it progress. *City of Glass* begins at the apartment owned by Quinn, a writer going through a literary and existential crisis under the sign of death, who has already experienced several ways of life and identities. Quinn is a drifter in the labyrinth of the city, a man who, through motion, creates his own emptiness, an aimless utopian. He lives the postmodern condition described by Lyotard: (...) *la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien (...) un monde dans lequel les événements vécus se sont rendus indépendants de l'homme*⁵.

After the first phone call, Quinn wonders about what would Max Work do, since the writer cannot resist the temptation of leaving reality to enjoy a few moments in the space of fiction. Once he accepts the case, the spatial focus switches to Peter and Virginia Stillman's apartment, in an initial structure similar to that of *Ghosts*. The immediate narrative of Peter Stillman's childhood, violently trapped in the "dark place" in search of the signs of a new divine language, establishes a dysphoric parallel with the rooms where the artist locks himself to discover the poetic word in solitude. But Stillman's isolation is inherent to the creation of a whole new language and not just to its recreation with aesthetic goals in mind. The narrative of Peter, captive of darkness in the name of a threatening pseudo-god, occupies nine pages of uninterrupted direct speech, and, at the end, Quinn realizes that a whole day has gone by and they are now sitting in the dark. Quinn recalls several examples of children who grew up in complete solitude and silence, and the influence of that solitude in the language they acquired, tragically illustrating the enigmatic relationship between silence and words. Ironically, when Stillman-father is arrested, he too is incarcerated

⁵ Lyotard, *La Condition Postmoderne* (Paris: Éditions de Minuit, 1979) p. 31.

in a punitive dark place, according to the son's narrative. That dark place is like a tomb for the living, for involuntary inhabitants of a space to which they were led by others. Stillman-father buried his own living son there, establishing a dysphoric dichotomy with Quinn's dead son in his coffin ("He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter". NYT 35), or, intertextually, with the son of Mallarmé in *Mallarmé's Son* and in *A Tomb for Anatole*⁶.

In the interior of the writer "Paul Auster"'s house, Quinn finds an attentive interlocutor, hospitality, and an image of the family he has lost, while the streets are the setting of the darkest moments of his existential path. New York symbolizes the nothingness that Quinn has built around himself and which he will never be able to escape. The postmodern agoraphobia tends to see the urban process as inescapable and chaotic, where anarchy and constant change play a prominent role, in such inconclusive situations as the urban narratives of *The New York Trilogy*. When he leaves the Austers' apartment, Quinn realizes the extent of his own loss and solitude: "Quinn was nowhere now" (NYT 104), even though he is in his domestic space, of potential happiness. Quinn would like to occupy Auster's space, which frames a perfect universe, in a cruel intervention by the pseudo-author, displaying his happiness in front of a character whose emotional void was caused by him, in a caprice of his almighty writing. In the meta-space between Auster and Auster (the author and the writer-character), Auster (which one of them?) stages a complex game involving his own name and status, at the same time associating and dissociating himself from a writer-character who can either be a secondary character or the main figure, the first author. Realizing that he is no more than a mere object by and in the hands of the writer, Quinn, who is so accustomed to use literary pseudonyms, decides to take control over his identity, in a childish but not inconsequential attempt to take revenge. Quinn contemplates the walls of his own room, their color showing the passage of time:

He sat down in his living room and looked at the walls. They had once been white, he remembered, but now they had turned a curious shade of yellow. Perhaps one day they would drift further into dinginess, lapsing into grey, or even brown, like some piece of

⁶ Stephane Mallarmé, *A Tomb for Anatole*, trans. by Paul Auster (San Francisco: North Point Press, 1983).

ageing fruit. A white wall becomes a yellow wall becomes a grey wall, he said to himself. The paint becomes exhausted, the city encroaches with its soot, the plaster crumbles within. Changes, then more changes still (NYT 104).

White can become gradually closer to black, until they become indistinguishable, as in the growing identification of Black with White in *Ghosts*. The city covers the walls with its soot, as it will cover Quinn's face and clothes with the indelible marks of the days spent at the alley, in progressive degradation, illustrating the intangibility of the eternal. Also in the story of Peter Freuchen, in *The Invention of Solitude*, the protagonist breathes against the walls of the igloo he built as a shelter, hastening his own death. At the alley, Quinn hides for an indefinite period of time, sometimes protected by the walls of a garbage bin, fused into the city: "It was as though he had melted into the walls of the city" (NYT 116). This confinement within the walls of New York may represent an urban, postmodern revisitation of the theme of isolation in the forest of Thoreau's *Walden*, obsessively reread in *Ghosts*. However, it is even more conspicuously similar to the hypnotic contemplation of the wall by Bartleby, with whom Quinn shares common traits⁷. Quinn's path and space retract like Bartleby's, from the island of Manhattan to the small windowless room, before they themselves withdraw from the world and from the text. The scrivener's anti-writing corresponds to Quinn's inability to solve the Stillman case. Like the Scrivener, Quinn also reduces his needs for sleep and food to a minimum, and spends his last time alone, in a room, mysteriously fed, and devoted to strange thought and writing exercises. Both write naked or semi-naked (according to the standards in Melville's time), in a prelude to the final identification of Quinn with Peter Stillman-child, as if he were at the same time the new subject and object of the project that Stillman-father had abandoned. "(...) language had been severed from God. The story of the Garden,

⁷ Bartleby is completely isolated from others by the walls and curtains that surround him, internal walls of a social nature which separate different professional hierarchies, culminating in the pure emptiness of a plain brick wall, the only landscape he can see from his window. Bartleby is who is nearest to the wall in the universe of the office. That is his great distinguishing mark, he is the one who most clearly perceives the walls that demarcate and isolate us. The very building where he works and lives is walled by other, taller, buildings, like Quinn's alley. Bartleby refuses to be a copyist of the reality established by the society "of the wall" (of Wall Street), but he does not create an alternative writing, he does not become the fictional image of the recalcitrant writer, perhaps because he has in the past worked at the Dead Letter Office, a space of death for writing. Bartleby's solitude is not constructive, his rebellion is but silence and negation, without acquiring cosmogonic power. He merely contemplates the wall, prisoner of his own consciousness, becoming the static occupant of an empty room. The wall (of Wall Street and of The Tombs) encloses him, as impenetrable as death. But what ends up killing the scrivener are not the walls in themselves but the fact that he confused the walls made by man with the wall of human mortality.

therefore, records not only the fall of man, but the fall of language” (NYT 43): Peter’s captivity is carried out in the name of this need to invent a new language, pure, divine, and untouched by communication vices. Peter is imprisoned within walls of made up words. However, Stillman here draws a plausible parallel between the inadequacy of the signifier/signified system and the fragmentation of the postmodern universe:

For our words no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos (NYT 77).

The trilogy seems to contain the blueprint for a writing that is illegible, chaotic. Its entire construction promises a future resolution that is always postponed. Everywhere, we see the predominance of the degradation of objects, of an order in the process of crumbling down, a generalized setback against which coincidences, the system of true and false identifications, doubles, symmetries, the games of mirrors, and the textual structure are put in place, in an attempt to oppose it.

At the alley, Quinn discovers the true nature of solitude, when he realizes that he is irreparably compromising his identity, reflected by the exacerbated degradation of this new living space: “(...) he began to understand the true nature of solitude. He had nothing to fall back on anymore but himself. And of all things he discovered during the days he was there, this was the one he did not doubt: that he was falling” (NYT 117). The surveillance of the Stillmans’ building was so exclusive, so claustrophobic, that not only did Quinn not realize his own deterioration but also ignored, after two months had passed, the news of the suicide of Stillman-father, ending up losing all contact with the case and with the story that he was the protagonist of. Unconsciously, Quinn starts moving in the direction of another story, that of the search for the lost paradise, with its universal language. In this context, the reductive immersion in the alley and in the garbage may mean the need to die in order to be reborn purified and to access that adamitic innocence.

When he returns home, Quinn realizes that he will not be able to resume his abandoned existence. The last memories of his past happiness had remained in the lost interior: the desk where he used to write and the drawings made by his son, a thin reflection of the domestic space of the Austers. In *The Music of Chance*, the beginning of Nashe’s wandering journey, which will lead him to death, is also triggered by the dismantling of the house, the unifying center of the subject. Escaping a new drift, Quinn locks

himself in the smallest, darkest and most inaccessible room in the Stillmans' house, which reduces itself to a series of bare, immaculate white rooms, and ignores those opening to the exterior ("We stepped in cautiously and discovered a series of bare, empty rooms. In a small room at the back, impeccably clean as all the other rooms were, the red notebook was lying on the floor". NYT 132). There, in the space where everything started, where he set out on his final journey, Quinn reaches a truly omniscient capacity for reflection and evocation, remembering even the moment of his own birth, as if he had penetrated his own self (which he no longer recognizes), his own dispersed identity. Quinn becomes a kind of spectator of his own existence, recording what he sees, aware that he has reached the bottom of the abyss and that the spiral is about to be reversed. The space-time circle begins to close: solitude, darkness, and words are again reunited in the room. Free from his clothing, Quinn assumes the posture of a child about to emerge from the womb. Quinn actually inhabits himself, in the most obscure corner of his brain, where time becomes relative, represented by the dark and ignored room where one day it can be reduced to brief instants of light, until the final darkness:

(...) he was inside now, and no matter what room he chose to camp in, the sky would remain hidden, inaccessible even at the farthest limit of sight (...) He wondered if he had it in him to write without a pen, if he could learn to speak instead, filling the darkness with his voice, speaking the words into the air, into the walls, into the city, even if the light never came back again (NYT 127 e 131).

The true labyrinth resides in Quinn's interior, in the rooms of his mind, where he wanders in an infinite drift, without being able to build a definitive text about the universal reality. Quinn does not achieve a cosmic solution. Fragmented and chaotic, the world remains, at the end of his quest, exactly as it was in the beginning. Quinn's contact with pure adamitic language was partial, momentary, and inconclusive. His own fate, like those of so many of Auster's characters, remains a mystery, and the reader is abandoned in the middle of a narrative declaration of renunciation about the omitted, the imprecise, and the undecipherable.

The beginning of *Ghosts* shows traces that are recurrent in the context of the opening of *City of Glass*. After the sentimental disappointment with the ex-future Mrs. Blue, detective Blue returns home to assess the situation. Looking at the wall and at the image of Gold, Blue recalls his tragic case, eternally unsolved, and begins to define a plan, aware that the time to turn the page has arrived, just as Quinn did, after having

seen the marks of the passage of time. In both stories, meditation about the interior space (the room and the walls setting its limits) comes after a moment of great dramatic intensity (becoming aware of the lost happiness and acquired solitude), preceding an extreme, borderline mad, decision, the beginning of the process that will lead to the protagonist's annihilation.

By accepting White's proposal (much like Quinn when accepting Stillman's), Blue becomes a prisoner of the case and of the room:

And yet White is the one who set the case in motion - thrusting Blue into an empty room, as it were, and then turning off the light and locking the door. Ever since, Blue has been groping about in the darkness, feeling blindly for the light switch, a prisoner of the case itself (NYT 169).

Blue is doubly confined by White, whose intervention is revealed to be as dark as the name of the character to be observed, and with whom he will eventually feel identified. *Moby-Dick*, the White Whale, and the black-white wall of *Bartleby, the Scrivener*, are intertextual evidence that light and darkness can blend, as well as their connotations of good and evil. Cosmos and chaos can coexist in the same space, just as White and Black reside in the same character. In this way, Blue's room can also be both a white space and a black space. Black, White's counter-color, is in reality its equivalent in terms of absolute value, as both are at the ends of the color range – negation or synthesis of colors. Blue fills empty reports: no matter how much he blackens the white page with words, he inscribes nothing in it but absence. Blue states from the beginning that words are transparent (invisible) to him; thus, re-reading his notes, he is surprised to discover that, instead of engraving them tangibly in the world, they have made facts disappear. When white or black proliferate, the lasting impression is that of a constant erasure of the entities in narration.

Blue cannot separate the room where he was locked from the case itself, since, in fact, one is dependent upon the other and the offer of the room as an observation post was one of the few points that White made clear from the beginning. Forays to the outside are not significant, and Blue seems to eventually become only interested in the buildings, caressing their stone fronts. His case is to be in a room observing a man in another room and observing himself at the same time. But it is also a step towards self-erasure, towards the growing awareness that he is only living a half-life, through

mere words, of someone else's life. Blue feels like a character in a book with no action:

But if the book were an interesting one, perhaps it wouldn't be so bad. He could get caught up in the story, so to speak, and little by little begin to forget himself. But this book offers him nothing. There is no story, no plot, no action - nothing but a man sitting alone in a room and writing a book (NYT 169).

Here, we find a clear metalanguage, a penetration of the character into reality in terms of both the construction and the reception of the story, in addition to Blue's desire to free himself of his increasingly conscious status of dramatic persona. Black is presented as the presumable author of the book, bringing self-irony to Paul Auster's occupation, with a proleptic reference to his status of true motor of the case: "As for Black, the so-called writer of this book, Blue can no longer trust what he sees. It is possible that there really is such a man - who does nothing, who merely sits in his room and writes?" (NYT 169).

Blue knows that he is becoming a ghost by way of the room and of writing. The combination of these two motifs explains the reference to Hawthorne, who, according to his biography, spent twelve years locked in a room in order to write. But Black's observations also reveal a preoccupation with the solipsistic existence of the writer, similar to Blue's:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there.
Another ghost.
Exactly (NYT 175).

The synopsis of *Wakefield* constitutes a new intertextual prolepsis of the central motifs of the next short-story, *The Locked Room*, besides illustrating some of the moments in *Ghosts* and *City of Glass*. Wakefield retires to a room, initially as a joke, where he ends up forgetting his identity and disappearing from the world, leaving his own wife a widow and becoming a living ghost. Wakefield consciously observes his own death (like Blue), having the room as observation post and base for the process of self-erasure. Entering his old house, twenty years later, Wakefield resumes his lost identity. If Auster's postmodern re-writing denies its protagonists such a conclusion, Nathaniel Hawthorne achieves an enigmatic final identification between the closed space of the house and the closed space of the tomb, whose door Wakefield is about to cross, raising a very postmodern doubt about the story's eventual happy-ending:

“Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens”.⁸

As already pointed out, the space of creation of a work of art can be simultaneously the space of its author’s self-destruction. Black dies at the hands of Blue, but he had planned everything except the escape of the latter (“You’ve written your suicide note, and that’s the end of it. Exactly”. NYT 194). Perhaps it is for that reason that Black states that he wishes to finish the book of a lifetime (the book of life) soon. Blue will appear in the room to bring death to Black, counterpointing the moment when Anna Blume miraculously appears at Sam Farr’s door to save the author and his work. The circle closes over Blue and Black when it becomes clear that the journey of looking and of writing about that looking has never left the space of the two rooms. A closed labyrinth-like circuit has taken shape, without apparent logical reason, destroying the canonical detective story and its narrative instances, with an addressed-addressee (White), a subject (Blue), and an object (Black), as in *City of Glass* the “whodunit” has given way to the “who-am-I?”. In reality, there was no external manipulation, White was nothing but a ghost. The character finds the true author, Black, who lived through Blue, through his eyes, his routine path, his weekly writing. Blue had always shown confidence in the words he used in his reports, those great windows standing between him and the world, until he started to question the process: “It’s as though his words, instead of drawing out the facts and making them sit palpably in the world, have induced them to disappear” (NYT 147). Blue’s reports did not express reality but only what he thought was reality, illustrating the postmodern doubt about the supposedly unequivocal relation between reality and the signs that translate it, product of a post-Eden language, the great riddle of *City of Glass*.

Black is an existential parasite, a vampire of Blue’s vital energy. Without knowing it, Blue also inhabits Black’s room with his observation and as the reason for being of the object of that observation (“You were the whole world to me, Blue...” NYT 194). The lethal power of the room does not spare even its ghost inhabitant. The process of Blue’s fragmentation unfolds over four simultaneous spaces, facing each other in the urban scenery: the room and the mind of Black, and the room and the mind of Blue himself. Thus, by entering Black’s room, Blue entered himself and another at the same

⁸ Nathaniel Hawthorne, *Tales and Sketches* (London: Penguin Books, 1966), p. 298.

time. He put together too many co-present entities in the same space, conjuring an imploding blackout. The existence of the double reinforces the story's structural unity, through the psychological identification with the opponent, but it also fragments the subject in more than one entity, eliminating the canonical notion of an indisputable individual identity. Looking at White also as a double of Black, he would be his visible and luminous face, hiding the character's dark and secret side.

In the several days Blue spends locked in the room, after the shock in Black's room, he strolls meditatively between the four walls, lengthily analyzing the several images that embellish them, as in a gallery of all the ghosts that have accompanied him through the story. And, for that reason, the ex-future Mrs. Blue, a living and non-ghost entity, who was, nonetheless, rejected in favor of the mystery of *Ghosts*, is just "a certain blank spot on the wall" (NYT 190), since this is a story by, about, and for ghosts. As Blue gets again close to the window and to the outside world, the drama quickly approaches its final scene. The starting signal is given by Black, by the mere fact that he is no longer inside the room, but outside the building. The window demarcates the space between dream and reality, separating the fictional from the real world, as is clear in Charles Baudelaire's *Les Fenêtres*. In the last moment, when Blue gets out of the room, he also gets out of the story, prompting the epilogue: "For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing" (NYT 196). The riddle has not been solved, Blue simply abandons the room and the book, without us finding out anything about his fate or about Black's work and motivations, since the postmodern novel problematizes riddles without trying to solve them. The final dialogue is a dark duplication of the initial dialogue with White, this time marking the closure of the case, in the room belonging to Black and to all the presences.

The interior space is thus the decisive space for the progression of the action⁹. Even if that interior is, as in *Leviathan*, a wood so dense that it becomes closed, anticipating

⁹ The action in Franz Kafka's *The Metamorphosis* is also set entirely in Gregor's room and adjacent rooms of the Samsas' house. Only at the end do the surviving characters go to the outside, on a jaunt to forget the whole story and to start a new life. A new and hopeful vision of the future appears only when they leave the oppressive atmosphere of the house. The fate of Gregor, the "monster", was confinement and death in the prison-cage of the room, tacitly ignored by his family. The identification between Gregor and the room is so strong that the emptying of the latter of its furniture is equivalent to the emptying of the former of his

the night and bringing about another turning point in Ben Sachs' troubled existence. Maria Turner's project, *Thursdays with Ben*, is born of his visit to her apartment. It is inside the house that the relationship that will directly or indirectly lead to the birth of the Phantom of Liberty, to all the events in the book, and to Sachs' death has its start. To find Fanny with another man in the room, invading an intimate space, justifies the protagonist's disappearance. The dialogue at Maria's house, the next step in the desperate search for a welcoming interior, triggers a deadly effect when the identity of Joe Dimaggio and Lilian Stern is revealed to her. The room is presented as a womb that can generate countless forms of life and death. Alternative existential paths that are infinitely multiple are born of that seminal confined space.

Like the preceding narratives of *The New York Trilogy*, *The Locked Room* revolves, as its title indicates, around a succession of closed spaces, of interior settings. The first step into the story is taken when the narrator enters Fanshawe's apartment, an austere space, dominated by the work of writing: "It was a small railroad flat with four rooms, sparsely furnished, with one room set aside for books and a work table" (NYT 201). Curiously, Fanshawe is portrayed as the narrator's alter-ego, inhabiting the interior of his mind, already in the first few lines of the story. The written exploration of that closed room motivates the novel:

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. (...) He was the one who was with me, the one who shared my thoughts, the one I saw whenever I looked up from myself (NYT 199).

The link between Auster and Hawthorne materializes in this story: Nathaniel Hawthorne's *Fanshawe* (1828) has as its homonymous hero an intellectual who withdraws from the world and immerses himself in solitude. The fact that Auster names his heroine Sophie, like Hawthorne's wife, plays a preponderant role in

last human characteristics. Gregor himself realizes that by wanting an empty room he has yielded to his most primitive instincts ("Nothing should be taken out of his room; everything must stay as it was; he could not dispense with the good influence of the furniture". Kafka, *The Complete Stories*, pp. 116-7). The compartmentalization of the participants in closed and sealed spaces, with permanently locked doors that prevent communication between irredeemably isolated universes, is clearly visible. In Kafka's claustrophobic world, the outside seems to communicate more tranquility, harmony, and light than the inside. Because Kafka, unlike Auster, fears solitude and does not associate the confinement in the room with artistic creation, but only with disintegration and death. Auster always offers a possibility of redemption, he is a postmodernist, but not a nihilist like Kafka. The name of Kafka conveys the most universal anguish of the modern world: a dead-end situation, an oppressive atmosphere, a labyrinth-like space.

Fanshawe's self-destructive fascination by the author, whose tendency towards isolation, both in his private life and in the themes he used in his writing, is well known. Hawthorne clearly looked at his hero as a noble and unpolluted aspect of himself, like this narrator, frequently confused with his childhood friend. But this Fanshawe's initial biography was completely taken from Paul Auster's own biography. Therefore, both the narrator and the object of his quest represent the author, that is to say, we are looking at the writer's search for his own identity. The narrator does not even have a name, he is just the man who tells the story of the locked room, existing solely as a narrating entity. Like his eccentric predecessors of *City of Glass* and *Ghosts*, Fanshawe developed his attraction for secret closed spaces (the tomb and the box are prominent motifs in the biographical details that the narrator discovers) until it becomes an implacable and ritualized privacy, so severe that it is undistinguishable from death. We can again quote from *Wakefield* to illustrate the consequences of this dominant characteristic in Auster's and Hawthorne's oeuvre:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.¹⁰

Stillman, Black, and Fanshawe are, all three of them, Wakefields leaving their daily routine to pursue insane visions, and it is ironic to note that the characters that go look for them (Quinn, Blue, the narrator) are themselves dispossessed of their identities during their search.

While the narrator's mind is dominated by the ubiquitous Fanshawe, Sophie's is gradually emptied of his presence. Sophie sees her missing husband as a temporary gift, irretrievably lost, and now substituted by her son who is about to be born. Sophie apprehends that transition in physical, spatial terms, as if she herself were a space (room) that is emptied to be refilled with a new content (inhabitant). The narrator plays semantically with the word "room" and with Sophie's notion of pregnancy: "(...) as though there was no more room inside her for Fanshawe. These were the words she used to describe the feeling - no more room inside her" (NYT 203), evoking the verbal sequence "Room and tomb, tomb and womb, womb and room" from *The Invention of Solitude* (159-160), about the universal mysteries of life and death.

¹⁰ Hawthorne, *Tales and Sketches*, p. 298.

The suitcases removed from Fanshawe's house by the narrator, containing the written work, weigh as much as a man, according to the comparison made in the text, since the work represents the man himself. Even here, Fanshawe is locked inside a closed minimal space (the suitcases), as if the narrator were carrying him out of Sophie's space, who has no more room for him inside her, and to his own space, which Fanshawe will now inhabit. The narrator mentions the courage he had to gather in order to open those suitcases, as he will have to do, much later, to open the boxes with Fanshawe's belongings, in the house he will share with Sophie. To open those spaces is the same as to set their occupier free, to let him at large to haunt the lives of those who surround him, like the ghosts in the preceding story.

When the narrator enters in the room of Fanshawe's childhood alone, that experience turns out to be equally painful. The rooms are the most intimate spaces, where the memory of those who inhabited them lingers. If Fanshawe is locked in the room that is the narrator's mind, the latter too will access Fanshawe's mind and room, exploring the interior of the man who already knows and inhabits his own interior, in a scene similar to the one in *Ghosts* where Blue penetrates Black's space: "I settled down behind the desk. It was a terrible thing to be sitting in that room, and I didn't know how long I would be able to take it. (...) I had stepped into the museum of my own past, and what I found there nearly crushed me" (NYT 257). The narrator has a violent emotional reaction, caused by the memories (photographs and letters) revealed in the specific atmosphere of the room. If we look at the house as a metaphor for the person who inhabits it, that room at the top floor becomes the dwelling space of thought, recollections, and the subconscious where every secret is hidden.

The day before the narrator's break-up with Sophie and the self-destructive expedition to Paris, the last space where Fanshawe still inhabits is opened: after the suitcases, the office, and the room of his childhood, the closet with his belongings is unveiled, once again releasing the ghost. The characters discuss the presence that haunts their lives, as if the boxes and the closet contained the man: "Now, as Sophie opened the door of the closet and looked inside, her mood suddenly changed. 'Enough of this,' she said, squatting down in the closet. (...) 'Enough of Fanshawe and his boxes'" (NYT 284). Sophie had opened the doors of memory, one of the locked rooms where Fanshawe's spirit resides. Inadvertently, she also mentions "his boxes", evoking the magic box of

his childhood and his powers, by then already super-human. “Enough of this” and “All of it”: we do not know whether Sophie is talking about the spaces and objects or about Fanshawe, in a deliberate metonymy of container and content. Already in Paris, in the only postcard that the narrator writes to Sophie, we read: “At the very least, remember to clean out the closet before I return” (NYT 289), underlining the need to exorcise the ghost of memory, since it is inside the most interior and unventilated space of the mind (the closet) that the fears of the subconscious hide.

Very similarly, in *Leviathan*, Ben Sachs devotes himself to meticulously cleaning the several rooms of Lillian Stern’s house, as if he were trying to solve every compartment of Lillian’s troubled existence, as full of secrets as a closed room. The process of Sachs’ adoption by Lillian and her daughter Maria is illustrated by the progressive discovery of the several rooms in the house, until he conquers Lillian’s. Finally, Sachs finds the courage to enter the room of the man he had killed, and whose absence he is trying to fill:

'I finally found the courage to go into his room,' Sachs said. 'That's what started it, I think, that was the first step toward some kind of legitimate action. Until then, I hadn't even opened the door. Too scared, I suppose, too afraid of what I might find if I started looking. (...) I found a copy of his dissertation. That was the key. If I hadn't found that, I don't think any of the other things would have happened (L 223).

As in *The New York Trilogy*, by entering the room Sachs enters the mind of the character and simultaneously discovers what his next mission is. The dissertation is the key, since *Leviathan* is centered around the consciousness of the simultaneity of life and of writing. At the threshold of his new existence, at the decisive moment, Ben feels he is about to begin “a long voyage into the darkness of his soul (L 198), like someone who's just run into a brick wall” (L 227). A true wall of death, since Sachs decides to kill his previous identity and set out on a new journey that will only end with the accident on a road in Wisconsin.

Remembering his adolescence spent in Fanshawe’s company, the narrator realizes that the dramas lived by Fanshawe were always more painful, because they were more internal: “By the time he was thirteen or fourteen, Fanshawe became a kind of internal exile, going through the notions of dutiful behaviour, but cut off from his surroundings, contemptuous of the life he was forced to live” (NYT 216). The ending of *The Locked Room* sees the protagonist’s terminal confinement in a space of literal and figurative seclusion, paralleling the nature of his dramas. The possession of the

narrator's interior shatters his apparently unified and coherent world. However, that occupation is doubly destructive, since both Fanshawe and the narrator begin a path of disintegration, to which only the latter will survive. Fanshawe's actions (like giving his birthday present to Dennis) had revealed new worlds and attitudes to a fascinated narrator-child, in a representation of the process of maturation and exploration of reality through self-discovery. The narrator could have found those possibilities inside himself, without Fanshawe's intervention, but, if Fanshawe is presented as the central element in this process, that is because he has always inhabited the intimate interior of the narrator, dominating him.

In his biographical digression, the narrator mentions that the final strengthening of the relationship between the young Fanshawe and his dying father occurred in the privileged space of the room. Only in that space of intimacy, also connoted with death, which is awaited within its walls, do father and son recognize each other in their forgotten affective ties. At the moment of his father's death, Fanshawe is lying on a freshly dug tomb, experiencing the sensation of maximum isolation, looking at the sky, at the antipodes of the life-generating womb, the other universal closed space. The tomb is as remote as the box inside which Fanshawe used to enclose himself in his childhood, to gain access to unique experiences and travels, which he shared with no one. The same happens here, when accessing the experience of death completely alone, oblivious of the presence of the narrator. Fanshawe simultaneously fulfills the zen ideal of pure detachment, of perfect indifference, and the American dream of absolute individualism, affirming, sheltered from the world, his identity. In spite of being a writer, Fanshawe does not seek to publish, his writing remains personal, an expression of his individualism, invulnerable to social pressures, more authentic than those that seek superficial success. In contrast, the narrator, by abandoning his literary dreams to write articles, follows a path opposite to that of Fanshawe, accepting the compromises that the latter always refused.

The narrator owns a space devoted to solitary writing, which he supposedly does not share with anyone, but which, in reality, is equally haunted by Fanshawe, an invisible but pervasive presence both in the biography that he is going to write and in the letter sent to that address, in a clear invasion of what the narrator thought was an intimate space, safe from any ghost: "The fact that I did not once stop thinking about Fanshawe,

that he was inside me day and night for all those months, was unknown to me at the time” (NYT 242). In Paris, the narrator finds out that Fanshawe had worked as a ghost writer for a Russian filmmaker’s wife, but, in reality, the whole trilogy is one vast system of ghost writing. Stillman invents the ghost Henry Dark to articulate his ideas about the rediscovered paradise. Blue, in turn, makes reports for White where he transforms Black’s life into writing, but, since White and Black are the same person, the recipient reads his own life described by another. In *The Locked Room*, there is a rumor that the anonymous narrator is the true author of *Neverland* and that the name Fanshawe is just an artifice. And here is also included Quinn’s red notebook, a text abandoned by a man that has disappeared and on which, according to the narrator, a big part of the story of *City of Glass* is based. As if in an unaware gestation, Fanshawe is inside every space inhabited by the narrator because he is inside himself, preventing him from achieving a capacity for visionary isolation similar to that of the box, of the tomb, or of the room. Incapable of prospering within the limits of the existence he inherited, the narrator stagnates, as if his talent was now the exclusive property of Fanshawe, although his marriage and financial security seemed to give him the freedom to explore his own literary projects. Once again in the trilogy, a character becomes conscious of being as though trapped in a book written by someone else. The threat of psychological disintegration by subjection to Fanshawe is greater than the threat verbalized by Fanshawe himself that he would kill the narrator in case he tried to find his location.

“The letter was opaque, a block of darkness that thwarted every attempt to get inside it” (NYT 238): Fanshawe’s letter announces an impenetrable darkness that gradually takes over the narrator’s entire existence.

Only darkness has the power to make a man open his heart to the world, and darkness is what surrounds me whenever I think of what happened (...) My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness (NYT 235).

The narrator longs for a way out of the darkness, out of the dark room where he is locked, antithetical to the creative liberation of the White Spaces, since the spaces of the narrator (room, mind, and book) have become spaces of chaos. When the narrator physically penetrates Fanshawe’s mother, he feels like he is also penetrating his own darkness, without, however, deciphering it. In a way, he is inside Fanshawe, through

the person who generated him, inside the man who is, in turn, inside him. A spiral of violated (“I was fucking out of hatred”, NYT 266), chaotic spaces, which annihilate both the invader and the invaded, is drawn.

After having access to the secret that Fanshawe still lives, the narrator himself becomes a conscious locked room: “I locked up the secret inside me and learned to hold my tongue” (NYT 239). The permanently postponed biography and its protagonist become inhibiting presences. In the room of the mind, they undermine his relationship with Sophie, with the world around him, and with himself. In the room of writing, they make his work impossible: “my new workroom (...) seemed too cramped” (NYT 244), a similar feeling to the one experienced by Sophie when she stated that there was no more room inside her for Fanshawe. “I was truly lost, floundering desperately inside myself” (NYT 244), observes the narrator, as if he was immersed in Peter Stillman’s dark room. As in the entire trilogy, the closed room that is inside every one of us is always the hardest to explore. By trying to write Fanshawe’s biography, the narrator is not creating a cosmogony, as had happened with the census in Harlem when he had found the doors of reality closed, but a chaology. Fanshawe had had his tomb in his youth, which had brought him, and just him, closer to the indecipherable mystery of death. The narrator will now have another tomb, which does not lead him to any revelation: “I was digging a grave, after all, and there were times when I began to wonder if I was not digging my own” (NYT 250). The pages of the book had built a wall of death, transforming it into a tomb, the most lonely and enveloping of spaces, the ultimate room.

For several pages, the narrator summarizes a series of stories that Fanshawe is fond of, where confinement in small spaces (cave, room, igloo) is a constant, always connoted with death, true tombs for the living, like the locked room of Fanshawe himself. These deadly, falsely protective walls can be built with words, like the ones spoken by Mrs. Fanshawe, hovering around the narrator, forming a protective chamber that is a trap and will haunt his life for a long time:

Her voice was hypnotic. As long as she went on speaking, I felt that nothing could touch me anymore. There was a sense of being immune, of being protected by the words that came from her mouth (...) I was floating inside that voice, I was surrounded by it, buoyed up by its persistence, going with the flow of syllables, the rise and fall, the waves (NYT 264).

In Paris, the narrator tries to fill the still empty rooms in the edifice of his memory in order to finish the cursed construction of the written work. But the awareness of his growing inner darkness becomes acute, as does that of the self-incarceration he had reached. The process of duplication reaches its peak at this point. Simultaneously, and without the narrator knowing it at that moment, Fanshawe too is enclosed in darkness, under the recurring name of Henry Dark, waiting only for his own and self-imposed end. Alone in the hotel room, the narrator experiences the Kafkaian final metamorphosis.

Fanshawe was exactly where I was, and he had been there since the beginning. From the moment his letter arrived, I had been struggling to imagine him, to see him as he might have been - but my mind had always conjured a blank. At best, there was one impoverished image: the door of a locked room. That was the extent of it: Fanshawe alone in that room, condemned to a mythical solitude - living perhaps, breathing perhaps, dreaming God knows what. This room, I now discovered, was located inside my skull (NYT 292-293).

At this crucial moment, the narrator accesses the central motif (and title) of the story that encloses him as a character, enters the last closed room, and finds himself in Fanshawe. Like Blue, when he entered the room of his double, Black, an image of the interior chaos and of the unknown inner-self, and found his own writings. If writing is a way of attaining identity, the presence of the double is an image of the unknown self of the subject. The pilgrimage through the rooms of memory is always tortured by the strangers occupying them, intruders that speak for him. On the following page, Paul Auster interferes in the narrative to offer the key to that duplication and circularity, by asserting, himself, that *The Locked Room*, *City of Glass*, and *Ghosts* are all the same story at different and increasing levels of understanding of the theme at hand. The recurring setting of the postmodern metropolis, inherited from Kafka, Beckett, Borges, and Jabès, is as labyrinthine as the human mind, reflecting a psychological complexity that has its roots in Poe, Hawthorne, Melville, Thoreau, and Dickinson.

Finally, the narrator heads for Fanshawe's microcosmic locked room. But will this be an actual encounter at a house in Boston¹¹ or just a final duel inside his mind? Is the narrator next to a door behind which Fanshawe is hidden or is he inside his own

¹¹ The room and the house of the final scene of *The Locked Room* exist in real life. Paul Auster incidentally found out about the sordid story of the house in a visit to Boston, where he heard an account of the dramatic events that took place in its rooms (see *The Art of Hunger*, p. 276).

subconscious? The quest of *The Locked Room* is but the description of a spiraling movement with its center on the narrator, who penetrates a labyrinth-like abandoned mansion (evoking *William Wilson*, another story haunted by the idea of the double) opening door after door, in an imagistic representation of a movement of self-discovery. When Fanshawe's room, the fulcrum of a suffering consciousness, is reached, and despite the door that separates them, the two interlocutors are so close to each other that it seems to the narrator that Fanshawe's words are coming from within his own head, growing evidence that that is where Fanshawe in fact resides.

The destructive seclusion of Fanshawe, also experienced by his double, represents an antithesis to the solitude of cosmogonic writing. Narrating the process of his own erasure, already manifest during his travels in the Greek freighter, Fanshawe reveals never to have left the closed space of the ship, "living like a dead man" (NYT 310). Through the door, he describes how he would lock himself in his cabin, at the bottom of the ship, the darkest and most inaccessible space, a veritable floating tomb, an antiphoric response to the visionary challenge from youth. Fanshawe has been living for two years in his house in Boston, the final stage of his journey, in complete isolation, under the name Henry Dark, the sinister character from Peter Stillman's book, since darkness has already taken over him. Fanshawe recognizes that the house is too big for a single person and that he has never even tried to explore the upper floors, in a parallel with the human mind, which Fanshawe and the narrator explore together (as one), and of which only a small parcel can be known or used. Fanshawe would have known about its most obscure rooms, and, because of that, he decided not to go any further. The narrator traveled with him, and, after living on the edge of the final darkness, decided to abandon that exploration and to kill Fanshawe, definitively locking him in a room forever closed.

In spite of his insistence, the final door remains closed¹², under a death threat, showing the impossibility to reach absolute truth about ourselves and about the universe around

¹² A very similar scene occurs in Herman Melville's *Jimmy Rose*, a character already present in *Ghosts*, in the hobo disguise chosen by Blue. In Melville's work, Jimmy Rose refuses to open the door of the old house where he locked himself in an eccentric and desperate exile, going as far as to make death threats to a friend who goes looking for him after learning the secret of his whereabouts. As in the final scenes of *The Locked Room*, the narrator friend, who centers his entire discourse on the protagonist, must decipher the unaltered rooms of an old mansion, the former property of the missing Rose. His spirit haunts the mansion's rooms, prompting the narrative of the story. Once again, Auster reveals himself to be a "plagiarist in praise", an expression of Melville curiously conspicuous in the text of *Jimmy Rose*. See Herman Melville, *Selected*

us, since there will always be one last closed room in our subconscious. We cannot open the door isolating us from the world, or let that last bastion of the unknown penetrate into a book written in a room with windows to the exterior. The book written in those magical or sinister interior rooms never reaches the eyes of the public. What did Fanshawe do or write during his long seclusion? What did Black write? What did Quinn write in the red notebook, with the pen he bought from a deaf mute, an inhabitant from the world of silence? What did Sam write in *In the Country of Last Things*? In contrast with Sherlock Holmes, Hercule Poirot, or even Phillip Marlowe, Auster's detectives never reach a solution. The drifting mind, in a constant state of meditation, motivates the narrative, codified in drifting signs, producing other signs in their movement towards an established goal. When that goal remains unattained (or unattainable), we are left with the inconclusive endings of *The New York Trilogy* and of *Moon Palace*.



In the elliptic synopsis of the first paragraphs of *Moon Palace*¹³ (1989), three key elements of Marco Fogg's troubled biography immediately stand out: the room at 112th West Street, the 1492 books he kept as his only company, and the boxes sent by Victor, mobile spaces that stored those same books and contained the memory of the character, like Fanshawe's box, since the books were his most precious possession, slowly accumulated over a period of thirty years, the only inheritance left to Marco, after the estrangement and death of such a striking personality as Victor. The beginning of Marco's story blends with the story of that empty room, populated by nothing but the written word. Every stage of his subsequent biography is accompanied by moves into new and more or less chaotic living spaces.

In *The Invention of Solitude*, the dramatic story of A.'s grandparents, and of how Anna Auster killed her husband, is also seen preferably through the constant house moves and, consequently, the absence of lasting reference points, which marked and

Tales and Poems, edited with an introduction by Richard Chase (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965) pp. 132-143 and Sousa Santos, "Plagiarism in Praise".

¹³ A merely nominal restaurant-space, devoid of description or significant meaning to the progress of the action.

irreparably isolated the Auster family. The murder happens at the house and a succession of cells and courtrooms immediately follows, in a claustrophobic saga, like the very family from which the father is never able to escape. The family is a true cell (jail), and not a cell (body), a group closed in on itself, walled, as a defense against the creditors and every danger immanent to the condition of poor Jewish immigrants. That prison cell is tyrannically dominated by the matriarch Anna Auster, who imposes her authority on all her children until death.

During Marco Fogg's infancy, he and Victor create imaginary worlds which make up for the cruelty and loneliness of the surrounding reality (the mother's death, the illegitimacy, the unknown father, the school classmates). Together, they build perfect universes, described in detail, with a prominent place within the closed space they both share, in a perfect image of the work of cosmogonic writing of the writer that is isolated in his room. Marco and Victor are two creators of alternative universes in perfect inner harmony:

Within a month of my arrival, we had developed a game of inventing countries together, imaginary worlds that overturned the laws of nature. Some of the better ones took weeks to perfect, and the maps I drew of them hung in a place of honor above the kitchen table. The land of Sporadic Light, for example, and the Kingdom of One-Eyed Men. Given the difficulties the real world had created for both of us, it probably made sense that we should want to leave it as often as possible (MP 6).

To Victor and Marco, real life and writing are the same: every human being can, in the course of his entire existential path, also write the book of his own life: "Every man is the author of his own life," he said. "The book you are writing is not yet finished. Therefore, it's a manuscript. What could be more appropriate than that?" (MP 7), are Victor's words, when Fogg discovers, delighted, that his initials can represent the word "manuscript".

The room at 112th West Street marks the beginning of Fogg's independent biography, strewn with detailed descriptions of inadequate furniture, rentals, shared rooms, and eternal financial problems. A few minutes after he gets inside, the seventy six boxes with Victor's books arrive, and become the only furniture of that empty space. Fogg creates a modular prison of sorts, a bed, a desk, out of those peculiar materials. This is a vital setting for Fogg, as evidenced in the enthusiastic declarations of affection for that small private space of reading and meditation. Books are a salient element of originality, which, like a puzzle, can build anything at all if assembled in the right

way, representing the construction of the written work through the correct placing and ordering of stone-words. The diversified reading allows Fogg to travel to any space and field of knowledge between those four walls, revisiting some of the passages in *White Spaces*.

But emptiness will begin to progressively take control of Fogg's life after Victor's death. Instead of filling the blank space of the room, Fogg will allow that white absence to fill him, in a solitary and cloistered inactivity, intertextually indebted to the static nihilism of some of Kafka's¹⁴ and Beckett's characters and to the theater of the absurd¹⁵. "I decided that the thing I should do was nothing: my action would consist of a militant refusal to take an action at all. This was nihilism raised to the level of an aesthetic proposition. I would turn my life into a work of art" (MP 20-21): this seems to be a peculiar way of writing the book of life, with artistic aspirations, more by omission than by effective construction. Fogg starts to move into another world, discarding his belongings and concocting increasingly bizarre excuses for his apparent indifference to discomfort. In reality, Fogg shows every sign of schizophrenia: his behavior becomes increasingly erratic, he loses notion of time, experiences hallucinations, and his reasoning powers weaken considerably.

The room is an image of the protagonist of *Moon Palace* (they are both excessively filled with literary fiction and empty of reality), a mirror of his biography and mental processes. The character blends with the room, and the room with the books that

¹⁴ "I am more and more unable to think, to observe, to determine the truth of things, to remember, to speak, to share an experience; I am returning to stone, this is the truth. I am more and more unable even in the office. If I can't take refuge in some work, I am lost." Franz Kafka, *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer (New York: Schocken, 1974) p. 115. The work (of writing) is the means of salvation for many of Auster's characters. Inactivity, on the other hand, is the vehicle of fragmentation, as proven by Fogg's trajectory.

¹⁵ All the playwrights of the absurd are concerned with the modern and global lack of communication. In Edward Albee's plays, each character exists within the borders of his own private ego. The dramatic technique he uses is to elaborate on a theme centered on communication, presenting a series of apparently disconnected discourses. The cumulative effect of these discourses is a devastating commentary about the failure to communicate (solitude) in modern society. Beckett's *Endgame* (1957) takes place in a room isolated from all contact with the exterior. The characters are confined to that empty room, which is possibly suggestive of the interior of the human skull, the windows being the eyes that observe the world, or, according to some critics, we may be inside the maternal womb. Most of the values that western civilization represents do not seem to matter anymore in this play. Here, everything has lost its meaning, as the game reaches its end. Outside, everything is zero. The only persons left are sterile and desperate, a despair similar to that of *In the Country of Last Things*. Also in *Krapp's Last Tape* (1958), Krapp, an old man, performs his last soliloquy to be tape-recorded, repeating gestures and words in solitude, in an empty room. "How can one be sure, in such darkness", asks the nameless narrator of *The Unnamable*, referring to the solitude that surrounds and blinds him. Samuel Beckett, *The Unnamable: Three Novels* (New York: Grove Press, 1965) p. 292.

inhabit it, the only entities that differentiate it from a completely empty closed space. Fogg lives through the books, his principal possession and activity, which, nonetheless, he gradually sells, in an irreversible process of physical and mental emptying. The fragmentation of the human being is visibly effective, there is a symbiotic relation between the real and the imaginary, between the book and the world, between the subject and the room:

As I sold off the books, my apartment went through many changes. (...) My life had become a gathering zero, and it was a thing I could actually see: a palpable, burgeoning emptiness. Each time I ventured into my uncle's past, it produced a physical effect, an effect in the real world (...) The room was a machine that measured my condition: how much of me remained, how much of me was no longer there. I was both perpetrator and witness, both actor and audience in a theater of one. I could follow the progress of my own dismemberment. Piece by piece, I could watch myself disappear (MP 24).

The emptying of the room symbolizes the emptying of Fogg's life, body, and mind to the point of absolute stupor, of suicidal asceticism. If, until now, the books have been Victor's incarnation, they are now Fogg's shrinking incarnation, his furniture, company, and main activity, besides his only source of income and subsistence. Indirectly, through their progressive sale, the books are the actual sustenance of Fogg, who devours them in a literal and a figurative sense; Fogg is the books, psychosomatically speaking. Anna Blume too burns the books of the library so she can survive the Terrible Winter, but she destroys the library to save her life, since she understood that reality must take priority over fiction.

"The world has shrunk to the size of this room for him, and for as long as it takes him to understand it, he must stay where he is" (IS 79): Fogg cut ties with humanity, in a simple denial of the external world, trying to get as close as possible to the point zero (zen) of existence¹⁶. Postmodernism is disqualified from any political involvement due to its narcissistic and ironic appropriation of existing images and stories. The deliberate rupture with history means the destruction of the relation between human society and space, along with the rupture of the relations between public and private

¹⁶ "The deteriorative surveillances of *City of Glass* and *Ghosts*; the *Locked Room* narrator's absorption into the Fanshawe biography; the slide of the urban society in *In the Country of Last Things*; Fogg's starvations and eviction and the parallel trajectories of wandering and loss in the lineage Effing-Barber-Fogg in *Moon Palace*; the wall-building sentence in *The Music of Chance*; Sachs' abandonment of wife, lovers, and carrer in his drive toward literal fragmentation in *Leviathan* - all are variants of getting back to zero." Eric Wirth, "A Look Back from the Horizon", *Beyond the Red Notebook*, p. 174.

spaces, motivated by pure indifference towards anything outside the room, the book, and fiction¹⁷.

Literary creation is clearly demarcated from the delirium caused by Fogg's deprivations, since it implies a work of building and not a passive cataloging of feverish and obscure thoughts, wild associations, and day dreams, such as the ones experienced by the protagonist during that period. The writer's isolation between the four walls of the room must be a source of work and construction, not sterile oneiric reveries. That solitary productivity sets the writer apart and gives him the power to fill the white spaces of the room instead of expanding them like Fogg. In a similar way, Franz Kafka's *The Hunger Artist* also took his passive isolation too far, to the point of actual physical deletion, being forgotten by everyone and quickly replaced. Quinn, on the other hand, combines his solitary disaggregation with a unique visionary ability and sublime thoughts annotated in the unreachable book, since solitude can be (re)invented in several ways. When, after the period of delirium caused by starvation, Fogg grasps the reality of his situation, he starts to attribute a deathly connotation to that white space that surrounds him, both in the physical and in the existential plane, in a phonic evocation of the white whale: "(...) back in the world of fragments, back in the world of hunger and bare white walls" (MP 33). This is, in reality, a black space, the antithesis of the seminal text of Auster's prose, the stage for the fragmentation of the individual.

The moments unfurled one after the other, and at each moment the future stood before me as a blank, a white page of uncertainty. If life was a story, as Uncle Victor had often told me, and each man was the author of his own story, then I was making it up as I went along. I was working without a plot, writing each sentence as it came to me and refusing to think about the next. All well and good, perhaps, but the question was no longer whether I could write the story off the top of my head. I had already done that. The question was what I was supposed to do when the pen ran out of ink (MP 41-42).

Fogg's existence is reduced to the depopulated room and its walls are the pages of the book of life where, very much like Quinn, he mentally inscribes the events that transform him into nothing, in a nihilistic reformulation of Victor's teachings. The door and the windows, out of which the *Moon Palace* can be seen, are the means of communication with the exterior that Fogg rejects, in the process of his solipsistic

¹⁷ "O momento pós-moderno é muito mais do que uma moda, revela o processo da indiferença pura na medida em que todos, todos os comportamentos, podem coabitar sem se excluírem, tudo pode ser escolhido conforme o gosto, tanto o mais operatório como o mais esotérico...". Lipovetsky, *A Era do Vazio*, p. 39.

implosion, a white, non-violent suicide by isolation and inanition. Inadvertently, Simon Fernandez, the building superintendent in charge of the task of throwing Fogg out, synthesizes that identity between the room and the life of its only inhabitant, both in a terminal situation: ““You've got some place here, my friend. If you don't mind me saying so, it reminds me of a coffin. One of those pine boxes they bury bums in”” (MP 45). The walls of the room enclose its solitary inhabitant like a sarcophagus. “This is what I deserve, I said to myself. I've made my nothing, and now I've got to live in it” (MP 54): inside the room, Fogg has created a dark cosmogony, consciously building chaos and destroying the cosmos that that space once was.

Moon Palace is a story of wanderings driven by chance, alternating interior and exterior spaces. Leaving the room, Fogg continues the process of his dissolution outside, in the city of New York, a new stage in the process, and a new setting. But the exterior can be even more hostile and empty than the nothingness of the room. Fogg paradoxically finds an external space closed to the turbulence of the city: Central Park, where he becomes a kind of postmodern Robinson Crusoe. This intermediary space contrasts with the restlessly uniform behavior of the urban crowd, where collective hostility, the fragmentation of the individual, and robotic massification reside. Central Park is a vestige of nature, an outdoor open space, but closed to the horror of the streets of New York, attentively observed by Fogg in his wanderings. There, calm and generosity exist, and time and individuality can be enjoyed, no matter how eccentric that individuality may be, in an imperfect urban Garden of Eden. However, Fogg will use this new space only to fill it with an even larger amount of nothingness and self-destruction (“...Zimmer and Kitty kept asking me how I had managed to do nothing for so many days”. MP 62). Besides the humiliating activities of mendicancy, Fogg spends his time in hallucinated internal colloquiums, or in repetitive games of cataloging, already patent in *City of Glass*, *Ghosts* and *Leviathan*, in contrast with the characters of *The Invention of Solitude* and *The Music of Chance*, who try to fill their empty spaces with writing or with the construction of work, even if that work is just a wall without an apparent purpose.

Fogg eventually withdraws to a natural cave in Central Park, a closed space of death, the apparent antithesis of the maternal womb, a closed space of life. The cave becomes an image of final solitude, a recurrence of the motif already announced in the room-

coffin, where Fogg had enclosed himself before he voluntarily buried himself in the cave-tomb. But the miracle occurs and Fogg, unlike Quinn, is saved *in extremis* and reborn to life: he is pulled out of the cave by his friends, as though in a birth, thus leaving that paradoxical womb of death, that metamorphic cocoon which would have annihilated him if he had insisted on staying there. The cave is comparable to the dark and secret depths of the mind, with a limited view of the exterior, a possible stage for a somber state of isolation. But it can also be the place for a resurrection, since the journey to the subterranean world is one of the archetypical imageries for the experience that precedes the birth of a new man. Relating both symbolisms, the imagery of the cave represents a descent to the unconscious that involves the death of the ego. Fogg, however, will only switch from a state of hibernation to one of apparent life.

In Fogg's peculiar biography, a transitional period of recovery in the company of Zimmer ensues, along with his discovery of Kitty Wu's love, with a curious annotation about the difficulties lovers face when there is no room available. However, his stay at Zimmer's house is short-lived and a new period follows, related to the move to a new interior space of work and residence. By leaving the room, Fogg also leaves Zimmer, who he will not see again until thirteen years later. Fogg's new room, at the house of a monomaniac who calls himself Thomas Effing, is as austere as a monk's cell. Once again, although without the extreme eccentricities of the previous room, books are the only decorative element. In this frugal setting, the re-aggregation of the protagonist will occur, through the construction of a written work, Effing's *Obituary in the Present Tense*, like the homonymous poem in *Ground Work* (GW 90)¹⁸. Fogg will fill the room with words, preventing it from turning back into a lethal white space, simultaneously exorcising death and the future fading of Effing's memory, through the elaboration of the extremely detailed obituary, a task in all aspects similar to that which triggered the writing of *The Invention of Solitude*. In both cases, words are a force in opposition to the emptiness of death. Effing, like Victor,

¹⁸ *Obituary in the Present Tense* (GW 90) possesses, besides its title, two passages which can point to the text of Moon Palace. "Egg white, the white / of his eye" brings to mind the episode of desperation brought about by the broken egg oozing on the floor at one of those moments of penury in the room of 112th West Street. But it is, without doubt, the verses "He memorizes / none of it. Nor does he write / anything down. He abstains / from the heart / of living things. He waits (...)" that best illustrate the nebulous trance experienced by Marco Fogg in his last days in the shelter of the room and during his drift through Central Park.

wants to be the author of his own biography, so he forges an identity and an obituary, while his crippled body points in another direction. He persistently demands descriptive precision, which raises linguistic and philosophical doubts in Fogg: there are no two identical objects, nor is any object identical to itself. Language deceives, in the same way it hounded Stillman, Quinn, or Blue in *The New York Trilogy*.

The motif of the cave will reoccur in the narrative in the story of the youth of Effing/Barber, Fogg's grandfather, a wild version, amidst the American wilderness, of the domesticated cave in the middle of Central Park in New York, the capital of the postmodern civilization. To gain access to the cave of renewal, Effing too had to go through a painful experience connoted with death. After being forced to bury his friend and travel companion Byrne with his own hands, Effing lets himself go insane, closed in himself and in the wild solitude of the lost canyon. Reaching the cave, Effing takes possession of the murdered hermit's identity and again embodies an identity which was by then nothing but a ghost, a shadow within those walls, revealing reminiscences of Plato's myth. For Effing, that was the beginning of the happiest period of his life, of inner peace and esthetic productivity. The cave was located in a sort of natural oasis, a small Eden in the West, as Central Park is located amidst the eastern urban jungle, spaces that are simultaneously open and closed, which grandfather and grandson fill with diverse activities. Effing fills solitude with the construction of works of painting and writing, which reorder his universe and existential chaos. Solitary writing is thus intimately connected to the esthetically ordered transcription of the world, in a process almost as visual as painting itself:

In one notebook he recorded his thoughts and observations, attempting to do in words what he had previously been doing in images (...) then he had found that writing could serve as an adequate substitute for making pictures. (...) He had descended so deeply into his solitude by then that he no longer needed any distractions. He found it almost unimaginable, but little by little the world had become enough for him (MP 171-172).

Yet, the power of solitude is dangerous and must be managed in a very cautious way, under the danger of becoming aggressively hermitic, by avoiding, often violently, contact with others, besides the always present danger of self-destruction by excessive seclusion, as in Fogg's case. After a certain moment, the cave where Effing had created a perfect cosmos becomes the equivalent of an impregnable fortress, which must be defended at any cost, even if that means killing or forever maintaining the lie

of a stolen identity, with all its subsequent anguish. Absolute solitude is always risky, since it is artificial, contrary to man's natural gregarious instinct. Without advocating for the ideologically motivated artist, Auster seems to point out the unsustainable artificiality of those who completely isolate themselves from surrounding reality, who close every door and every window to the world:

He had worked steadily for the past seven months at being alone, struggling to build his solitude into something substantial, an absolute stronghold to delimit the boundaries of his life, but now that someone had been with him in the cave, he understood how artificial his situation was (MP 176).

Effing then decides to leave the cave, that mental refuge and tomb of the past, closing another chapter of the book of life, which will continue to be written by Fogg, the unknown grandson. Listening to Effing's narrative, Fogg feels prophetically identified with his solitude, with the cave where he himself had lived: "I had my own memories of living in a cave, after all, and when he described the loneliness he had felt then, it struck me that he was somehow describing the same things I had felt" (MP 183). Both had visited the most remote of spaces, since they had confused the room and the cave with their entire being, identifying themselves with the walls surrounding them to exhaustion, until physical and mental annihilation. Both grandfather and grandson had closed themselves within themselves, in a claustrophobic solipsism which Fogg begins to realize after several days locked in a windowless room, smothered by Effing's haunting voice narrating its story of solitude: "As the days went by, the atmosphere in the house became more and more claustrophobic. (...) I began to live inside that voice as though it were a room, a windowless room that grew smaller and smaller with each passing day" (MP 183-184). Fogg lives inside the room and in the words hovering within it, building the book.

Finally, and as a result of the episode of the distribution of money in the streets of New York, Fogg comes to fully understand Effing's generous madness, as if he had finally entered a forgotten room of his own mind, with a secret passage in space-time to Effing's mind: "It was as though I had crossed some mysterious boundary deep within myself, crawling through a trapdoor that led to the innermost chambers of Effing's heart" (MP 213). Fogg entered his grandfather's cave, the cave of his mind, the same which, in times past, had materialized in the middle of the wild

West. The cave(s) where Effing, the artist of the image and of the word, created a universe, an identity, an art, where he was mad and from where he was reborn. The closed space, the mind, and the genesis of art are always interlinked in Paul Auster's writing.

In the room of the dying Effing, the final conciliation between grandfather and grandson (who are unaware of their family tie) will take place, in an atmosphere of friendship encouraged by the intimate space, anticipating the other scene of final conciliation, this time between a father and a son who recognize each other as such (Barber-Fogg), in the hospital room of the dying Solomon. Fogg fills time with words, with infinite stories, true or imaginary, and even with inventories of the objects in the room, in a last attempt to order the world around him, so as to soften Effing's last moments. Fogg feels that he has carried out an arduous task in that room, a work of words, of writing in the air, in the solitude of a space shared with a living-dead. But that virtual writing has, once again, the power to postpone the ghost of death and forgetfulness.

With Effing dead, and thanks to a new intervention of chance, Fogg will get to know his father, Solomon Barber, the solitary balloon-boy, locked inside his deformed body. The body can be a dungeon, a ghostly cave enclosing the unknown truth of the soul ("His body was a dungeon, and he had been condemned to serve out the rest of his days in it..." MP 240), and solitude can be lived inside the space of the books, as though they were rooms where Barber locks himself to get away from others and from himself. Out of the chaotic solitude of his existence, Barber emerges as a character immune to ridicule, with a new entity (like Effing, the father he never got to know), in an inner world created by him, as a result of his isolation: "By plunging into the chaos that inhabited him, he had become Solomon Barber at last, a personage, a someone, a self-created world unto himself" (MP 242).

The tradition of more or less hallucinated and death-connoted isolation runs deep in Fogg's family. Barber's mother too, the abandoned wife of Julian Barber, the first Effing, died insane after a life of voluntary incarceration in a room. The story of Barber's infancy blends with that of the house where his mother filled the emptiness of the room and of life with the most fantastic narratives, dictated by her madness. For Barber and for his descendants, the concept of home is a purely imaginary one,

the house is simply the destructive shell of a desperate childhood. In Fogg's company, Barber plans to seek Effing's cave, the enigmatic cave lost in the middle of the desert, closing in space the circle of time and generations. Fogg then summarizes the above mentioned spiritual dimension of the cave, so clearly symbolic that it casts doubt about its actual existence: "Even if there wasn't an actual cave, there was the experience of a cave. It all depends on how literally you want to take him" (MP 276). Very similarly, the reading of *The Locked Room* leads to a persistent doubt about Fanshawe's actual existence outside the narrator's mind. However, the project comes to an end when Barber, when his paternity to Fogg is revealed, falls to his death in the open tomb, enclosing himself alive in the ultimate walled space and establishing a partial parallel with *The Locked Room*, in which Fanshawe is inside an open tomb at the moment of his father's death. In *Moon Palace* it is the latter who falls into the tomb at the moment of his birth as a father. Fogg's identification as a son is so briefly inconsequential as the life of his own son. Since none of Fogg's actions leads to the construction of a finished system (from the *Obituary*, which was refused by every editor, to the drift across America, cut short by the theft of his car), the life he had planned together with Kitty Wu inevitably ends in a miscarriage.

At the ironic Eden Rock Hotel, Fogg experiences a rapid passage through hell, where he masterfully conjugates isolation with self- and hetero-destruction by vandalizing the room, since "If accommodations are provided in hell, I said to myself, this is what they would look like" (MP 302). Marco Fogg understands that, by using his will and determination, he is able to transform the existential fragments into an orderly system, a cosmogony. However, he remains immersed in a militant refusal to act in the face of chaos. At the end of the novel, Marco reaches the western end of the American continent and contemplates the emptiness stretching out without obstacles to the coast of China. He only wishes to keep looking at the world, even if the effort required by that looking makes him vulnerable and ignored as an individual, in a pure and neutral perception that Auster associates with Charles Reznikoff's poetry.

For the Austerian character struck by the discovery that the universe can become dominated by chaos and dissolution, the main question is how to react. Only when

imagination fights the chaos with new ideas and new cosmoi can the determinism of the everyday world be altered. Auster's writing shows us that nothing can stop the fragmentation of reality, but, thanks to the richness of imagination, new worlds can be born. In the 1974 essay *The Art of Hunger* (AH 9-25), Auster recognizes himself in a quote by Samuel Beckett:

What I am saying does not mean that there will henceforth be no form in art. It only means that there will be a new form, and that this form will be of such a type that it admits the chaos and does not try to say that the chaos is really something else... To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now (AH 19).

To Auster, as to Beckett, art must integrate chaos. And that is what the characters in Auster's fiction do, recognizing without hesitation the presence of chaos in their paths, from Anna Blume, who is never conquered by it, to Quinn and Marco Fogg, who irreparably dive in it. It is, then, necessary to admit the existence of chaos, to extract from it that which can survive it, and, ultimately, to use imagination to build a new cosmogony. It is necessary to understand the workings of the universe before fighting it with the power of creativity: that is the writer-character's task.

CONCLUSION

In the previously mentioned essay *The Art of Hunger*, Auster quotes Samuel Beckett, and, in doing so, defines his own ideological and literary orientation, reflecting a profound critical acuity and sense of artistic mission: “To find a form that accommodates the mess, that is the task of the artist now” (AH 19). Throughout his work, Auster shows a rare talent for observing the human diversity, besides taking clear pleasure in the deconstruction and reformulation of language, as though immersed in the exploration of Beckett’s chaos. All his writing seems fascinated by the abstraction from reality and from experienced moments. But if Auster’s linguistic virtuosity may have its roots in French formalism, with which he had extensive contact, the underlying matter remains classically American, from the search for liberty at the expense of homogeneous normality, to the quixotic tests his characters impose on themselves, during the course of a trajectory that is bumpy but carefully engraved in space-time. Auster’s work presents sophisticated surfaces with a subliminal mythology, aside from a special predilection for tracing the sinuous and unpredictable paths of chance, as through there was a musical harmony in the chaotic tension of individual existence. In the journeys of his characters, Auster tries to apprehend how lonely or how multiple the human mind can be.

In Auster, the penchant for intertextuality and the theme of writing are not merely a fictional strategy. The relation between life and text is not a simple rhetorical metaphor. Life (which often is a recollection of other lives, as in *The Invention of Solitude*) is a text that must be written with the greatest urgency, while the wall of death does not surround the writer-character (the dominant variable), even if, fatally and finally, that text turns out to be the memory of other texts. In the solitude of life, close to the edge of annihilation, some words are aligned on the page, and written sentences start a dialogue with the pages of those who occupy or haunt other scenes of writing: “He finds a fresh sheet of paper. He lays it out on the table before him and writes these words with his pen. It was. It will never be again. Remember” (IS 172). In *In the Country of Last Things*, for instance, Auster achieved, with a cruel factuality that is evocative of Jonathan Swift, to build a world of demolished objects that we are immediately and painfully forced to recognize as our own world. The ancestors of such tales of an intolerable present, made viable through the dislocation to another context, make up a vast list that includes Orwell’s *Nineteen Eighty-Four*, Huxley’s

Brave New World and Beckett's *Endgame*. Auster shows that writing is a form of self-translation: he reflects metaphorically about his fictional doubles and ghosts, making that translation one of the central motifs of the book.

Inside the room of the book, Auster masterfully stages the writer's central dilemmas, dilemmas that are eternal and universal. To Blue's question "How to get out of the room that is the book that will go on being written for as long as he stays in the room?" (NYT 169-170), the only decisive answer would be to leave the room that is the book. But to the writer, infinitely vulnerable to accusations of not meeting the ideological requirements enunciated in the writing, leaving the room is impossible: that would mean to stop writing. The imagery of the room is vital to Auster: even though every individual is seen as an isolated entity, a network of connections and correspondences that needs to be unveiled subsists. To fulfill this goal, it is necessary to plunge into the core of individual solitude and to order the chaos of chances and incoherent objects, keeping what makes sense and maintains a link with the surrounding world. Naturally, the possibility of absolute confinement, of refusing to look at the outside world, remains, but by choosing that attitude the writer-character is suffocating the part of himself that is the most alive. If the imagination generates fragmentation, the written work will never be able to codify the order of the new imaginary cosmos, establishing the connection between the room and the world.

In the course of his literary journey, Auster, based in New York, explores mysterious and unexpected areas such as solitude, doubles, the limits of language, paternal absence, death by progressive detachment from every desire and need, the role of the past, infinite enumeration, and chance. His way of addressing these complex obsessions is framed by a preference for the postmodern procedural game, not meaning by that that his work is limited to the current categorizations. His prose systematically tends toward austere simplicity, but it is not restricted to the characteristics of minimalism. Similarly, Auster has always escaped the simplification of the term "postmodern", since his exploration of the ambiguity of perception and identity bears the imprint of global modernity. Auster cultivates his art also as a means to find new meanings in experiences; Auster's writing is at the same time epistemology and ontology.

In the last paragraph of *City of Glass*, the narrator notes: “As for Auster, I am convinced that he behaved badly throughout” (NYT 132). The narrator is himself a critic, reminding us that this real-fictional character-writer, the apparent architect of the novel, has allowed his other characters to disappear without explanation, irreversibly fragmented his point of view, did not provide a solution to the intrigue, let his excessive determination result in indetermination, and allowed the narrative codes to converge in irreparable undecipherability. We thus observe how the Austerian postmodern novel parodies other genres, exposing the conventions in their forms and language. In Auster’s metafiction, we find a fundamental refusal of the notion of univocal classification, since metafiction is a process in constant motion, fiction in a state of metamorphosis. It could be the case that Auster’s apparently obsessive orientation towards epistemology would reduce the novel to an academic endeavor. However, literature possesses an intrinsic value that goes beyond the codification of dominant ideologies. Literature is aesthetically justified, and the fusion of theory and representation reveals and exercises the capacities and limitations of both aspects. Auster never manipulates his characters, because he knows he too is prey to the inner need to write, assigning to literature the role that Montaigne used to assign to philosophy: to learn to live.

The fictional plot may be the story of the quest for a vision, as in *City of Glass*, *Leviathan*, or *In the Country of Last Things*, perhaps reflecting Auster’s posture with respect to the nature of the postmodern condition. The reworking of the detective story as a search for the ultimate language shows that what is most appropriate to the postmodern world is not the final and specular textualization of reality but the text about the text. Stories about stories and books of questions instead of answers are the forms in which the difficult reality of our times is better embodied. *The New York Trilogy* participates in the deconstruction of the mythological tower of the ancestral city and of its language, describing the Babel-like fragmentation of the contemporary metropolis, in parallel with the postmodern crisis of linguistic representation. Its ideological structure of wandering and detachment with regard to preexisting canons puts the postmodern subject under the obligation of questioning the basic foundations of every mythical archetype. Auster’s novels evoke traditional logocentric ghosts (presence, reality, truth), which reflect the principle of inseparability between word

and meaning, only to dissolve that identity through a textual orientation that emphasizes fictionality and consequently reinforces the illusory effects of signification. Auster alters the mechanisms, thwarting the reader's expectations regarding the epilogue and textual transparency that a mimetic pact would imply. The resulting empty space imbues the text with the freedom of a plurality of meanings, which disperses all certainties and carries with it a cosmogonic/chaogonic power. Under the appearance of narrative fluency, Auster's writing hides the subversion of the basic premises of realist literature and of referential signs, in a fictionalized self-reflexive poetics about the structuring of an imaginary universe.

Auster's protagonists are self-exiled (locked in a room, in a book, or in themselves), vagabonds, and explorers of a country, of a closed space, or of a page, who conquer unknown regions through their writing. The character's attempt to name objects and to decipher signs is also the job of the ontological traveler, as adventures only exist in the language that narrativizes them. Since language is unstable and its meanings are imprecise, no space can be completely occupied by its discoverer. The uncertainty of language also negates the self-discovering traveler access to the absolute origin, the ultimate identity of the subject, the final locked room. The semantic journey never reaches its destination, since it consists in an endless spiral of arrivals and departures, of travels in space and time. The multitude of orientations results in an infinite referential framework which continually alters the spatial meaning for the traveler of the imaginary universe. In Auster's writing, objects and the language of the mental processes that conceptualize those same objects are often indistinguishable:

(...) the beating
drum of words
within, so many words

lost in the wide world
within me, and thereby to have known
that in spite of myself

I am here.

As if this were the world.

(...) For the crumbling of the earth
underfoot

is a music in itself, and to walk among these
stones
is to hear nothing
but ourselves.

(...)
then count out my life
in these stones: forget
I was ever here. The world
that walks inside me

is a world beyond reach.

In Memory of Myself (GW 97)

Quarry (GW 80)

From the space dominated by stones, we hear the voice of the writer-character, as though they had taken upon themselves the task of narrating his solitary and silent journey. The stones, the wall, and the room (the words, the page, and the book) ontologically structure the imaginary cosmos generated by Paul Auster's mind, like a real world born of a magma of words contained in another, interior, world.

BIBLIOGRAPHY

PRIMARY BIBLIOGRAPHY (FIRST EDITIONS):

- City of Glass*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1985.
- Disappearances: Selected Poems*. New York: Overlook Press, 1988.
- Facing the Music*. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.
- Fragments from Cold*. Brewster, New York: Parenthèse, 1977.
- Ghosts*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.
- Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*. London: Faber and Faber, 1990.
- Hand to Mouth: A Chronicle of Early Failure*. New York: Henry Holt and Company, 1997.
- In the Country of Last Things*. New York: Viking, 1987.
- Leviathan*. New York: Viking, 1992.
- Lulu on the Bridge: A Film*. New York: Henry Holt and Company, 1998.
- Moon Palace*. New York: Viking, 1989.
- Mr. Vertigo*. New York: Viking, 1994.
- Smoke and Blue in the Face: 2 Films*. New York: Hyperion, 1995.
- The Art of Hunger: Essays, Prefaces, Interviews*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1992.
- The Invention of Solitude*. New York: Sun Press, 1982.
- The Locked Room*. Los Angeles: Sun & Moon Press, 1986.
- The Music of Chance*. New York: Viking, 1990.
- The New York Trilogy*. London: Faber and Faber, 1987.
- The Red Notebook*. New York: Viking, 1993.
- Timbuktu*. New York: Henry Holt and Company, 1999.
- Translations*. New York: Marsilio, 1997.
- Unearth*. New York: Living Hand, 1974.
- Wall Writing*. Berkeley: The Figures, 1976.
- White Spaces*. Barrytown, New York: Station Hill, 1980.
- Why Write?.* Providence: Burning Deck, 1986.

SECONDARY BIBLIOGRAPHY:

ABRAMS, M. H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press, 1976.

ADAMS, Robert M., "Cornering the Market". *New York Review of Books* 39:20 (December 3, 1992): 14-16.

ALEXANDER, Marguerite. "The Tempest and Other Games People Play". *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. New York: Edward Arnold, 1990, pp. 190-99.

AUSTER, Paul and WILBUR, Richard. "Le Pont Mirabeau". *Translating Poetry: The Double Labyrinth*, ed. Daniel Weissbort. Iowa City: University of Iowa Press, 1989, pp.228-34.

AUSTER, Paul. "Black-Outs". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 50-8.

AUSTER, Paul. "Contemporary French Poetry: An Introduction Against Anthologies". *Tri-Quarterly - Selected Poems* 35 (Winter 1976): 99-101.

AUSTER, Paul. "The Cruel Geography of Jacques Dupin's Poetry". *Books Abroad* 47 (1973): 76-8.

AUSTER, Paul. "The Decisive Moment" (with Postscript). *Charles Reznikoff: Man and Poet*, ed. Hindus Milton. University of Maine at Orono: National Poetry Foundation, 1984, pp. 151-65.

AZEVEDO, Carlos. "Paul Auster e 'The Voice's Fretting Substance': Elementos para a Biografia de uma Escrita". *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, XIV (1997): 185-196.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*, trans. Ernestina de Champourcin. Madrid: Breviarios del Fondo de Cultura Económica, 1994.

BAKHTIN, M.M. (V.N. Voloshinov). *Marxism and the Philosophy of Language*, trans. Ladislav Matejka e I.R. Titunik. New York and London: Seminar Press, 1973.

BAKHTIN, M.M. and MEDVEDEV, P.N. "Material and Device as Components of the Poetic Construction: The Proper Formulation of the Problem of the Poetic Construction". *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert J. Wehrle. Harvard: Harvard University Press, 1985.

BAPTISTA, Abel Barros. "O Acaso Bem Temperado". *Público* 984 - Suplemento *Leituras* (13 de Novembro, 1992): 1-2.

BARNES, Hugh. "Life Is Just a Game of Poker". *The Times* 63971 (March 21, 1991): 22.

BARONE, Dennis, ed. "Paul Auster/Danilo Kis Issue". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 7-96.

BARONE, Dennis, ed. *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

BARONE, Dennis. "Introduction: Auster and the Postmodern Novel". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 1-26.

BARONE, Dennis. "Leviathan". *The Review of Contemporary Fiction* 11:2 (Fall 1992): 193-4.

BARONE, Dennis. "Selected Poems by Jacques Dupin. Selected by Paul Auster". *Denver Quarterly* 29:1 (Summer 1994): 114-5.

BARONE, Dennis. "The Art of Hunger". *Review of Contemporary Fiction* 13:2 (Summer 1993): 259-60.

BARTHES, Roland . *Image Music Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BASTOS, Augusto Roa. *I the Supreme*, trans. Helen Lane. New York: Aventura, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Éditions du Seuil, 1968.

BAWER, Bruce. "Doubles and More Doubles". *The New Criterion* 7:8 (April 1989): 67-74.

BAWER, Bruce. "Family Ties With an Athenian Twist". *The Wall Street Journal* 216 (September 21, 1990): 12.

BAXTER, Charles. "The Bureau of Missing Persons: Notes on Paul Auster's Fiction". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 40-3.

BECKETT, Samuel. *The Unnamable: Three Novels*. New York: Grove Press, 1965.

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Faber and Faber, 1986.

BEGLEY, Adam. "Case of the Brooklyn Symbolist". *The New York Times Magazine* 141 (August 30, 1992): 41, 52-4.

BEGLEY, Adam. "Kafka Goes Gumshoe (profile)". *The Guardian Weekend* (October 17, 1992): 18-21.

BELL, Madison Smartt. "Poker and Nothingness". *The New York Times Book Review* 95 (November 4, 1990): 15-16.

BERLINS, Marcel. "Case of the Inner Self". *The Times* 63006 (February 18, 1988): 17.

BIRKERTS, Sven. "Paul Auster". *American Energies: Essays on Fiction*. New York: William Morrow and Company, 1992, pp. 338-46.

BLAKE, Peter. "A State of Willing Suspension". *The Times Literary Supplement* (April 8, 1994): 20.

BLANCHOT, Maurice. *L' Espace Littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.

BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages*. New York: Harcourt Brace and Company, 1994.

BORGES, Jorge Luis. *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E. Irby. New York: New Directions, 1962.

BRADBURY, Malcom, ed. *The Atlas of Literature*. London: De Agostini Editions, 1996.

BRADBURY, Malcom. *Dangerous Pilgrimages: Trans-Atlantic Mythologies and the Novel*. London: Secker and Warburg, 1995.

BRADBURY, Malcom. *The Modern American Novel: New Edition*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1992.

BRADBURY, Malcom; RO, Sigmund, ed. *Contemporary American Fiction*. London: Edward Arnold, 1987.

BREMNER, Charles. "A Brooklyn Identity". *The Times Saturday Review* (March 16, 1991): 18-19.

CALINESCU, Matei; FOKKEMA, Douwe, ed. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1987.

CASE, Brian. "Austere Auster". *Time Out* 902 (December 2, 1987): 42.

CHANKO, Kenneth. "Smoke Gets in Their Eyes". *Entertainment Weekly* 281/282 (June 30 / July 7, 1995): 14-15.

CHARD-HUTCHINSON, Martine. *Moon Palace de Paul Auster ou La Stratégie de l'Écart*. Paris: Éditions Messene, 1996.

- CHENETIER, Marc. *Paul Auster as the Wizard of Odds*. Paris: Éditions CAP, 1997.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema, 1994.
- CHILDRESS, Mark. "A Novel in Trapdoors". *Los Angeles Times Book Review* 111:306 (October 4, 1992): 2, 13.
- COATES, Joseph. "A Writer Who Writes Because He Has No Other Choice". *Chicago Tribune* 146:28 (January 28, 1993): 5.
- COE, Jonathan. "Moon Madness". *The Guardian* (April 14, 1989): 30.
- CORTANZE, Gérard de, ed. "Dossier Paul Auster: de la Trilogie new-yorkaise à Smoke". *Magazine Littéraire* 338 (Décembre 1995): 16-63.
- CORTANZE, Gérard de. "De la bibliothèque comme personnage de roman". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 52-9.
- CORTANZE, Gérard de. "L' argent de l'écrivain". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 80-1.
- CORTANZE, Gérard de. *Dossier Paul Auster: La Soledad del Laberinto*, trans. Mónica Martín Berdagué. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.
- CORTANZE, Gérard de. *Le New York de Paul Auster*. Éditions du Chêne, 1996.
- CREELEY, Robert. "Austerities". *Review of Contemporary Fiction* 14:1 (Spring 1994): 35-9.
- CUMMINGHAM, Valentine. "Kafka Rides the Subway". *The Observer* 10357 (April 15, 1990): 60.
- CURRIE, Peter. "The Eccentric Self: Anti-Characterization and the Problem of the Subject in American Postmodernist Fiction". *Contemporary American Fiction*, ed. Malcom Bradbury and Sigmund Ro. London: Edward Arnold, 1987, pp. 53-69.
- DANTO, Ginger. "All This Might Never Have Happened". *The New York Times Book Review* 97 (September 20, 1992): 9.
- DEMOUGIN, Jacques, dir. *Dictionnaire des Littératures Française et Étrangères*. Paris: Larousse, 1992.
- DENTITH, Simon. *Bakhtinian Thought: An Introductory Reader*. London and New York: Routledge, 1995.
- DIEHL, Digby. "A Shrine to the Spirit of Nothingness". *Los Angeles Times Book Review* 109:322 (October 21, 1990): 2, 8.

- DOS PASSOS, John. *Manhattan Transfer*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1925.
- DRENTTEL, William, ed. *Paul Auster: A Comprehensive Bibliographic Checklist of Published Works 1968-1994*. New York: Delos Press, 1994.
- DUPERRAY, Annick, ed. *L'oeuvre de Paul Auster: Approches et Lectures Plurielles*. Aix-en-Provence: Actes Sud, Université de Provence, 1995.
- EAGLETON, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1995.
- EAGLETON, Terry. *The Illusions of Postmodernism*. Oxford, UK and Cambridge, USA: Blackwell, 1996.
- ECO, Umberto. *O Nome da Rosa*, 13th edition. Lisboa: Difel, n.d.
- ECO, Umberto. *Os Limites da Interpretação*. Lisboa: Difel, 1992.
- EDWARDS, Thomas R. "Sad Young Men". *The New York Review of Books* 36:13 (August 17, 1989): 52-3.
- ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. London: Penguin Books, 1985.
- ESSLIN, Martin, ed. *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. London: Prentice-Hall, 1965.
- ESSLIN, Martin. *The Theater of the Absurd*. London: Prentice-Hall, 1968.
- FEIN, Cheri. "Austerity". *Details* (April 1989): 127-8.
- FEINSTEIN, Elaine. "Black Sea Sketches". *The Times* 63157 (August 11, 1988): 17.
- FOKKEMA, Douwe W. *História Literária: Modernismo e Pós-Modernismo*, trans. Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega, n.d.
- FOKKEMA, Douwe; BERTENS, Hans, ed. *Approaching Postmodernism*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1986.
- FORD, Mark. "Citizens of a Sinister City". *The Times Literary Supplement* 4589 (March 15, 1991): 11.
- FRANK, Joan. "The Art of Austerity". *San Francisco Review of Books* 17:3 (Winter 1992): 20-22.
- FREITAG, Michael. "The Novelist Out of Control". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8.
- FROST, Robert. *Selected Poems*. New York: Henry Holt and Company, 1923.

- FULLER, Jack. "Esthetic Mysteries". *Chicago Tribune Books* 140:86 (March 29, 1987): 14.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*, trans. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, n.d.
- GOLDMAN, Steve. "Big Apple to the Core". *The Guardian* (April 18, 1989): 37.
- GOLDSTEIN, Rebecca. "The Man Shadowing Black is Blue". *The New York Times Book Review* 91 (June 29, 1986): 13.
- GREENLAND, Colin. "The Novelist Vanishes". *The Times Literary Supplement* 4419 (December 11, 1987): 1375.
- GRIMAL, Claude. "Paul Auster au Coeur des Labyrinthes". *Europe: Revue Littéraire Mensuelle* 68:733 (May 1990): 64-6.
- GUERREIRO, António. "Walt, O Fatalista". *Expresso* (27 de Maio de 1995): 100-2).
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford, UK, and Cambridge, USA: Basil Blackwell, 1990.
- HASSAN, Ihab. "Postface 1982: Towards a Concept of Postmodernism". *Critical Essays on American Postmodernism*, ed. Stanley Trachtenberg. New York: G.K. Hall and Co., 1995, pp. 81-92.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *Tales and Sketches*. London: Penguin Books, 1966.
- HAYCRAFT, Howard. *Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story*. New York: Carroll and Graf Publishers, 1984.
- HENSHER, Philip. "Repeatedly Falling". *The Guardian* (October 20, 1992): 2.
- HOLZAPFEL, Anne M. *The New York Trilogy: Whodunit?. Tracking the Structure of Paul Auster's Anti-Detective Novels*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1996.
- HOOVER, Paul. "The Symbols and Signs of Paul Auster". *Chicago Tribune Books* 142:78 (March 19, 1989): 14.
- HORNE, Philip. "It's Just a Book". *London Review of Books* 14:24 (December 17, 1992): 20-2.
- HORNE, Philip. "Making Faces". *London Review of Books* 13:9 (May 9, 1991): 26-7.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York and London: Routledge, 1995.

HUTCHEON, Linda. *The Politics of Postmodernism*. New York and London: Routledge, 1995.

INGE, Thomas M., ed. *Bartleby, The Inscrutable. A Collection of Commentary on Herman Melville's Tale "Bartleby the Scrivener"*. Hamden, Connecticut: Archon Books, 1979.

IRWIN, Mark. "Memory's Escape: Inventing The Music of Chance - A Conversation with Paul Auster". *Denver Quarterly* 28:3 (Winter 1994): 111-22.

KAFKA, Franz. *I Am a Memory Come Alive: Autobiographical Writings by Franz Kafka*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1974.

KAFKA, Franz. *The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer. New York: Schocken Books, 1995.

KAKUTANI, Michiko. "A Picaresque Search for Father and for Self". *The New York Times* 138 (March 7, 1989): 19.

KAKUTANI, Michiko. "Allusions and Subtext Don't Slow a Good Plot". *The New York Times* 140 (October 2, 1990): 15.

KAKUTANI, Michiko. "How Ben Sachs Came to Blow Himself Up". *The New York Times* 141 (September 8, 1992): 14.

KENNER, Hugh. "Art in a Closed Field". *Learners and Discerners: A Newer Criticism*, ed. Robert Scholes. Charlottesville, VA: University Press of Virginia, 1964, pp. 109-33.

KIRKEGAARD, Peter. "Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster, or: Never Sure of Any of It". *Orbis Literarum* 48:2-3 (1993): 161-79.

KLINKOWITZ, Jerome. *Rosenberg - Barthes - Hassan: The Postmodern Habit of Thought*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1988.

KORNBLATT, Joyce Reiser. "The Remarkable Journey of Marco Stanley Fogg". *The New York Times Book Review* 94 (March 19, 1989): 8-9.

LAUMONIER, Alexandre. "La bibliothèque post-moderne d' Umberto Eco". *Magazine Littéraire* 349 (Décembre 1996): 60-1.

LAVENDER, William. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's City of Glass". *Contemporary Literature* 34 (Summer 1993): 219-39.

LECHTE, John. *Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity*. London and New York: Routledge, 1995.

- LELAND, Robert Guyer. *Imagística do Espaço Fechado na Poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A Era do Vazio: Ensaio Sobre o Individualismo Contemporâneo*, trans. Miguel Serras Pereira e Ana Luisa Faria. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold, 1991.
- LOOSE, Julian. "Doing it Over Again". *The Times Literary Supplement* 4543 (April 27, 1990): 443.
- LOTTMAN, Herbert. "International Front". *Publishers Weekly* 233:5 (February 5, 1988): 66.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós-Moderna*, trans. José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Gradiva, 1989.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne*. Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- MALIN, Irving. "The Music of Chance". *Review of Contemporary Fiction* 11:1 (Spring 1991): 315-6.
- MALIN, Irwin. "City of Glass". *Review of Contemporary Fiction* 7:3 (Fall 1987): 255-6.
- MALLARMÉ, Stéphane. *A Tomb for Anatole*, trans. Paul Auster. San Francisco: North Point Press, 1983.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London and New York: Routledge, 1992.
- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, 1994.
- MCPHERON, William. "Remaking Narrative". *Poetics Journal* 7 (1987): 140-9.
- MELO, Filipa. "A Psicanálise da Escrita". *Visão* (29 de Junho de 1995): 86-7.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. London: Penguin Classics, 1986.
- MELVILLE, Herman. *Selected Tales and Poems*, ed. Richard Chase. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- MERWIN, W.S. "Invisible Father". *The New York Times Book Review* 88 (February 27, 1983): 10-1.

- MILLER, D. A. *Narrative and Its Discontents: Problems of Closure in the Traditional Novel*. Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MILLER, Edwin Haviland. *Salem Is My Dwelling Place: A Life of Nathaniel Hawthorne*. Iowa City: University of Iowa Press, 1991.
- NORFOLK, Lawrence. "On the Brink of Decay". *The Times Literary Supplement* 4451 (July 22, 1988): 802.
- NYE, Robert. "The Malice of Chance". *The Guardian* (March 21, 1991): 28.
- NYE, Robert. "Unbrave New Worlds". *The Guardian* 44102 (July 1, 1988): 24.
- O'FAOLAIN, Julia. "The Phantom of Liberty". *The Times Literary Supplement* 4673 (October 23, 1992): 20.
- OLIVEIRA, Luis Miguel. "As Afectividades Electivas". *Público* (21 de Junho de 1996): 28.
- OLSON, Toby. "Metaphysical Mystery Tour". *The New York Times Book Review* 90 (November 3, 1985): 31.
- OPPEN, George. *The Selected Letters*, ed. Rachel Blau du Plessis. Durham: Duke University Press, 1990.
- PESSO-MIQUEL, Catherine. *Toiles Trouées et Déserts Lunaires dans Moon Palace de Paul Auster*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996.
- PLATO. *Cratylus*. Books on Line: spok^{cs}.cmu.edu., 1996.
- POE, Edgar Allan. *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, ed. Stuart and Susan Levine. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- POE, Edgar Allan. *Selected Writings of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Essays and Reviews*, ed. David Galloway. London: Penguin Books, 1968.
- POWELL, Padgett. "The End is Only Imaginary". *The New York Times Book Review* 92 (May 17, 1987): 11-12.
- POWERS, Katherine A. "Mind Benders". *Boston Magazine* 83:4 (April 1991): 52-4.
- PYNCHON, Thomas. *The Crying of Lot 49*. New York: Bantan Books, 1966.
- RALLO, Élisabeth Ravoux. *Méthodes de Critique Littéraire*. Paris: Armand Colin, 1993.
- ROSELLO, Mireille. "City of Glass". *Hyper / Text / Theory*, ed. George P. Landow. Baltimore: John Hopkins University Press, 1994, pp. 148-57.

- ROUF ROUX, Jean-Paul. *Faune et Flore Sacrées dans les Sociétés Altaïques*. Paris: Gallimard, 1966.
- ROWEN, Norma. "The Detective in Search of the Lost Tongue of Adam: Paul Auster's City of Glass". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 32:4 (Summer 1991): 224-34.
- RUSS, Jacqueline. *A Aventura do Pensamento Europeu: Uma História das Ideias Ocidentais*. Lisboa: Terramar, 1997.
- RUSSEL, Alison. "Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 31:2 (Winter 1990): 71-84.
- SALTZMAN, Arthur M. "The Universal Baseball Association and The Music of Chance". *The Novel in the Balance*. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 1993, pp. 70-82.
- SALTZMAN, Arthur M. *Designs of Darkness in Contemporary American Fiction*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Plagiarism in Praise: Paul Auster and Melville". *Colóquio Herman Melville*, coord. Teresa Ferreira de Almeida Alves e Teresa Cid. Lisboa: Edições Colibri, 1994, pp. 111-22.
- SARMENTO, Clara. "A(s) Escrita(s) Pós-Moderna(s) de Paul Auster". *Op. Cit.* 2 (1999): 127-34.
- SARMENTO, Clara. "Paul Auster's *The Music of Chance* or Jim Nashe's Wall of Salvation". *Do Esplendor na Relva: Elites e Cultura Comum de Expressão Inglesa*, eds. Álvaro Pina, João Ferreira Duarte e Maria Helena Serôdio. Lisboa: Edições Cosmos & Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos, 1999.
- SCHIFF, Stephen. "Inward Gaze of a Private Eye". *The New York Times Book Review* 92 (January 4, 1987): 14.
- SEE, Carolyn. "City of Glass". *Los Angeles Times Book Review* 104:349 (November 17, 1985): 3-4.
- SEIBOLD, Douglas. "Fictional Obsessions". *Chicago Tribune* 144:308 (November 4, 1990): 14-15.
- SELDEN, Raman, ed. *The Theory of Criticism: From Plato to the Present*. London: Longman, 1995.

- SIDNEY, Philip. *Prose Works of Sir Philip Sidney IV*, ed. Albert Feuillerat. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.
- SLETHANG, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993.
- SPANOS, William V. *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1987.
- STATON, Shirley F., ed. *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: In the Country of Last Things". *Publishers Weekly* 231:5 (February 6, 1987): 87.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Leviathan". *Publishers Weekly* 239 (July 13, 1992): 44.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Moon Palace". *Publishers Weekly* 234:26 (December 23, 1988): 66-7.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: Mysteries". *Publishers Weekly* 229:20 (May 16, 1986): 71.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Locked Room". *Publishers Weekly* 230:25 (December 19, 1986): 45.
- STEINBERG, Sybil. "Fiction: The Music of Chance". *Publishers Weekly* 237:31 (August 3, 1990): 61.
- STEINBERG, Sybil. "The Art of Hunger". *Publishers Weekly* 239:48 (November 2, 1992): 61.
- STRINGER, Jenny, ed. *The Oxford Companion to Twentieth Century Literature in English*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1996.
- THOREAU, Henry David. *Walden and Other Writings*, ed. Joseph Wood Krutch. New York: Bantam Books, 1962.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*, trans. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.
- TOWERS, Robert. "Enigma Variations". *The New York Review of Books* 38:1-2 (January 17, 1991): 31-3.
- TRACHTENBERG, Stanley, ed. *Critical Essays on American Postmodernism*. New York: G. K. Hall and Company, 1995.

- TURNER, Bryan S., ed. *Theories of Modernity and Postmodernity*. London: Sage Publications, 1991.
- VAILL, Amanda. "Dueling Dualities". *Chicago Tribune* 148:306 (November 1, 1992): 14-15.
- WALTERS, Michael. "In Circulation". *The Times Literary Supplement* 4491 (April 28, 1989): 452.
- WALTERS, Michael. "Life's Punning Plots". *The Times Literary Supplement* 4481 (February 17, 1989): 158.
- WAUGH, Patricia, ed. *Postmodernism: A Reader*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WAUGH, Patricia, ed. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. New York: Edward Arnold, 1992.
- WESSELING, Elisabeth. "In the Country of Last Things: Paul Auster's Parable of the Apocalypse". *Neophilologus* 75:4 (1991): 496-504.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Collected Earlier Poems*. New York: New Directions, 1951.
- WILLIAMS, William Carlos. *The Desert Music and Other Poems*. New York: Random House, 1954.
- WILSON, James C. "Bartleby: The Walls of Wall Street". *Arizona Quarterly* 37 (1981): 335-46.
- WIRTH, Eric. "A Look Back from the Horizon". *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster*, ed. Dennis Barone. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995, pp. 171-82.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigations Philosophiques*, trans. Klossowski. Paris: Gallimard, 1961.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Azul*, trans. Jorge Mendes. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Castanho*, trans. Jorge Marques. Lisboa: Edições 70, 1992.
- WRIGHT, Michael. "Whydunnit in Q-sharpe Minor". *The Times* 64506 (December 3, 1992): 33.
- YOURCENAR, Marguerite. *Memoirs of Hadrian*, trans. Grace Flick and Marguerite Yourcenar. New York: Farrar, Straus & Young, 1955.

INDEX:

ABBREVIATIONS USED

INTRODUCTION

CHAPTER I – STONES AND WALLS: THE MUSIC OF WORDS

CHAPTER II – THE ROOM THAT IS THE BOOK: THE WRITTEN

COSMOGENESIS

CHAPTER III – THE GENESIS OF NOTHINGNESS IN THE SPACE OF CHAOS

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHY

Primary Bibliography

Secondary Bibliography

Abstract

The crime of tax evasion in relation to VAT

Economic actors are required to deliver to the state the taxes paid by their customers, as otherwise they would be breaching a relationship of institutional trust and committing a crime of tax evasion.

The question we want to analyze is whether the non-payment of the output tax to the state is, according to art. 105 of the General Regime on Tax Infractions [*Regime Geral das Infrações Tributárias*] (RGTI), a crime of tax evasion, classified as a continuous crime, and whether it also qualifies as a crime of breach of trust under the definition established in art. 205 of the Penal Code of Portugal [*Código Penal*] (PC).

The analysis of article 105, paragraph 1, relates it to a simple crime, and paragraph 5 refers to a crime that is aggravated due to its consequences, which depend on the amount that was not paid. Paragraph 4 imposes a sanction if there is a delay of more than 90 days in the payment. Failure to pay within that period is a tax infraction according to art. 114 RGTI.

The non-payment of taxes constitutes a breach of the fiduciary relationship between the taxpayers and the state (relating to the subjective element). This breach of trust involves an act of recklessness or willful negligence, covered by art. 14 of the PC - direct, necessary and possible.

Conflict of interest or duties related to the contractual obligations of the company cannot be used as a defense against the accusation of tax evasion. The obligation to pay taxes takes precedence over the fulfillment of any contractual obligations.

Also, fiscal sanctions cannot be concurrent with the penalties of the general law, or there would be a violation of the *ne bis in idem* principle and of the specialization of criminal sanctions principle. A breach of tax liability cannot be subject to the simultaneous application of ordinary criminal law and tax criminal law. Such positive conflict can be resolved using the *lex specialis derogat legi generali* principle, which applies the special tax law instead of the general law.

Regarding its classification as a continuous crime, as defined in paragraph 2 of art. 30 of the PC, the question that arises is whether a series of tax offenses can be seen as a single continuous infraction, where the applicable penalty corresponds to the most serious infraction in that series. It is also necessary to verify if the continuous failure to pay is due to serious and urgent financial problems, and whether we are in the presence of a single crime of tax evasion, whose penalty results from the joint application of art. 71 of the PC and art. 13 of the RGTI.

In conclusion, when a VAT taxable person receives from his costumers the output tax and does not deliver it within the statutory period, he commits a crime of tax evasion, as established in art. 105 of the RGTI. Repeated failure to pay the tax is a continuous infraction, in accordance with article 30, paragraph 2, of the PC, which the doctrine and the jurisprudence hold to be applicable to Tax Criminal Law.

The crime of tax evasion, when committed continuously, is therefore subject to art. 105 of the RGTI in conjunction with art. 12 and 13 of RGTI, and also art. 40, 70, 71 and 79 of the PC, in accordance with art. 3 (a) of the RGTI, besides the obligation of delivering the tax to the State, as mandated in art. 9 of the RGTI.